This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

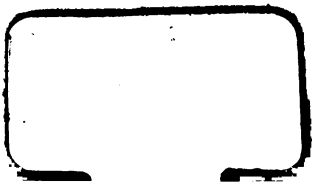
C 546,687

E. DORSCH, M. D.
Monroe, Mich.

C
2

THE DORSCH LIBRARY.

The private Library of Edward Dorsch, M. D., of Monroe, Michigan, presented to the University of Michigan by his widow, May, 1888, in accordance with a wish expressed by him.



BH
301
.U5
R81
Cop.2

36871

Aesthetik des Häßlichen.

Von

Karl Rosenkranz.

Königsberg.
Verlag der Gebrüder Bornträger.

1853.

Vorwort.

Eine Aeſthetik des Häßlichen? Und warum nicht? Aeſthetik iſt ein Collectivname für eine große Gruppe von Begriffen geworden, die ſich wieder in drei beſondere Claſſen theilt. Die eine derſelben hat es mit der Idee des Schönen, die zweite mit dem Begriff ſeiner Production, d. h. mit der Kunſt, die dritte mit dem Syſtem der Künſte, mit der Darſtellung der Idee des Schönen durch die Kunſt in einem beſtimmten Medium zu thun. Die Begriffe, die zur erſten Claſſe gehören, pflegen wir unter dem Titel der Metaphyſik des Schönen zuſammenzufaſſen. Wird aber die Idee des Schönen auseinandergeſetzt, ſo iſt die Unterſuchung des Häßlichen davon unzertrennlich. Der Begriff des Häßlichen, als des Negativſchönen, macht alſo einen Theil der Aeſthetik aus. Es gibt keine andere Wiſſen-

ſchaft, welcher derſelbe überwieſen werden könnte, und es iſt alſo richtig, von der Aeſthetik des Häßlichen zu ſprechen. Niemand wundert ſich, wenn in der Biologie auch vom Begriff der Krankheit oder wenn in der Ethik vom Begriff des Böſen, in der Rechtswiſſenſchaft vom Begriff des Unrechts, in der Religionswiſſenſchaft vom Begriff der Sünde gehandelt wird. Theorie des Häßlichen zu ſagen, würde die wiſſenſchaftliche Genealogie des Begriffs nicht ſo beſtimmt ausdrücken. Die Ausführung der Sache ſelbſt hat übrigens den Namen zu rechtfertigen.

Ich habe mich bemühet, den Begriff des Häßlichen als die Mitte zwiſchen dem des Schönen und dem des Komiſchen von ſeinen erſten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung zu entwickeln, die er ſich in der Geſtalt des Sataniſchen gibt. Ich rolle gleichſam den Kosmos des Häßlichen auf von ſeinen erſten chaotiſchen Nebelflecken, von der Amorphie und Aſymmetrie an, bis zu ſeinen intenſivſten Formationen in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Desorganiſation des Schönen durch die Caricatur. Die Formloſigkeit, die Incorrectheit und die Deformität der Verbildung machen die verſchiedenen Stufen dieſer in ſich conſequenten Reihe von

Metamorphoſen aus. Es iſt verſucht worden, zu zeigen, wie das Häßliche an dem Schönen ſeine poſitive Vorausſetzung hat, daſſelbe verzerrt, ſtatt des Erhabenen das Gemeine, ſtatt des Gefälligen das Widrige, ſtatt des Ideales die Caricatur erzeugt. Alle Künſte und alle Epochen der Kunſt bei den verſchiedenſten Völkern ſind hierbei herangezogen, die Entwicklung der Begriffe durch paſſende Beiſpiele zu erläutern, die auch noch für künftige Bearbeiter dieſes ſchwierigen Theils der Aeſthetik Stoff und Anhaltspuncte darbieten werden. Ich hoffe, mit dieſer Arbeit, deren Unvollkommenheiten ich ſelber am Beſten zu kennen glaube, einem bisher ſehr fühlbaren Mangel abzuhelfen, da der Begriff des Häßlichen bisher nur theils zerſtreut und nebenbei, theils in einer großen Allgemeinheit abgehandelt worden iſt, welche ihn bereits in Gefahr brachte, in ſehr einſeitigen Beſtimmungen fixirt zu werden.

Wenn der wohlwollende Leſer, der ſich wirklich unterrichten will, dies Alles nun auch zugibt, ſoll, könnte man fragen, ein ſo unangenehmer, abſcheulicher Gegenſtand ſo gründlich unterſucht werden? Unzweifelhaft, denn die Wiſſenſchaft hat einmal ſeit einiger Zeit dies Problem immer von Neuem berührt und ſo verlangt

es ſeine Erledigung. Dieſe abſolvirt zu haben, kömmt mir natürlich nicht in den Sinn, behaupten zu wollen. Ich bin zufrieden, wenn man mir hier, wie auf andern Gebieten, zugeſteht, einen Schritt wenigſtens vorwärts gethan zu haben. Der Einzelne mag von dieſem Geſtande denken;

— da unten aber iſt's fürchterlich,
Und der Menſch verſuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu ſchauen,
Was ſie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen!

Der Einzelne darf ſo denken und dann kann er dieſe Wiſſenſchaft des Häßlichen ungeleſen laſſen. Die Wiſſenſchaft ſelbſt aber folgt nur ihrer Nothwendigkeit. Sie muß vorwärts. Charles Fourier hat unter den Rubriken der Arbeitstheilung auch eine aufgeſtellt, die er travaux de dévouement nennt, zu denen keine individuelle Neigung angeboren iſt, zu denen ſich aber Menſchen aus Reſignation entſchließen, weil ſie die Nothwendigkeit derſelben für das Geſammtwohl erkennen. Solch' einer Pflicht iſt auch hier zu genügen verſucht worden.

Aber iſt denn die Sache in der That ſo abſchreckend? Enthält ſie nicht auch Lichtpuncte? Iſt für den Philoſophen, für den Künſtler, nicht auch ein poſitiver Gehalt darin verborgen? Ich denke wohl, denn das Häßliche

kann nur begriffen werden als die Mitte zwiſchen dem Schönen und dem Komiſchen. Das Komiſche iſt ohne ein Ingrediens von Häßlichkeit, das von ihm aufgelöſt und in die Freiheit des Schönen zurückgebildet wird, unmöglich. Dieſer überall ſich ergebende heitere Ausgang unſerer Unterſuchung wird für das unleugbar Peinliche mancher Abſchnitte entſchädigen.

Im Verlauf der Abhandlung habe ich mich einmal darüber gewiſſermaaßen entſchuldigt, ſo viel in Beiſpielen zu denken. Allein ich ſehe ein, daß ich es gar nicht nöthig gehabt hätte, denn alle Aeſthetiker, auch Winkelmann, auch Leſſing, auch Kant, auch Jean Paul, auch Hegel, auch Viſcher, und Schiller ſelbſt, der den ſparſamen Gebrauch des Beiſpiels empfiehlt, verfahren in dieſer Weiſe. Von dem Material, das ich eine Reihe von Jahren über zu dieſem Zweck angehäuft hatte, habe ich übrigens nur etwas über die Hälfte verwendet und darf inſofern behaupten, recht ſparſam geweſen zu ſein. Bei der Auswahl der Beiſpiele iſt es mir nur darauf angekommen, vielſeitig zu ſein, um nicht durch das Beiſpiel, wie die Geſchichte aller Wiſſenſchaften zeigt, eine beſchränkte Auffaſſung des Allgemeingültigen zu veranlaſſen.

In der Art, wie ich mit dem Material verfahren bin, mag ich vielleicht etwas altväterisch, vielleicht zu exact, erscheinen. Die modernen Schriftsteller haben sich eine merkwürdige Art, zu citiren, erfunden, nämlich mit sogenannten „Gänsefüßchen“ ganz in's Blaue hinein. Wo sie das Citat hernehmen, bleibt im Dunkeln. Es ist schon viel, wenn sie einen Namen hinzufügen. Es scheint ihnen schon pedantisch, wenn sie zu dem Namen des Autors noch den Namen des Buchs hinzufügen. Unstreitig wäre es auch läppisch, allgemein bekannte oder irrelevante Dinge immer mit speciellen Citaten belegen zu wollen. Aber weniger geläufige, seltner berührte, weiter entlegene, dem Streit noch ausgesetzte, fordern nach meiner Meinung eine größere Genauigkeit der Angabe, damit der Leser, falls es ihm beliebt, selber zu den Quellen gehen, selber vergleichen und richten kann. Eleganz kann nie Zweck, nur ein und zwar sehr untergeordnetes Mittel wissenschaftlicher Darstellung sein; die Gründlichkeit und Bestimmtheit müssen immer obenan stehen.

Mit Schrecken sehe ich jetzt, nach Vollendung des Drucks, daß unter den Beispielen sich eine ziemliche Menge aus der nächsten Gegenwart hervorgedrängt hat, weil sie natürlich mir am Frischesten im Gedächtniß

waren, weil ſie mich noch durch das Intereſſe, welches ich auch an den Autoren nehme, lebhaft beſchäftigen. Werden mir dieſe Autoren, unter denen ich mir perſönlich befreundete zähle, dies nicht übel deuten, werden ſie mir deshalb nicht gram werden? Es würde mir ſehr ſchmerzlich ſein. Aber die Verehrten werden ſich vor Allem fragen müſſen, ob, was ich ſage, wahr iſt? Verhält es ſich ſo, dann iſt ihnen nichts zuwider geſchehen. Sodann aber werden ſie aus meiner ſchonſamen Art, zu tadeln, und aus andern Stellen, wo ihnen auch, wenn ſie es verdienen, gebührendes Lob geſpendet iſt, erſehen, daß meine freundſchaftliche Geſinnung für ſie dieſelbe iſt. Ja, ich erinnere mich, den meiſten meine Ausſtellungen brieflich gemacht zu haben. So können ſie ſich denn nicht wundern, wenn ich auch gedruckt derſelben Meinung bin. Doch würde ich dieſe ganze Bemerkung unterlaſſen, wüßte ich nicht aus mancher Erfahrung, wie reizbar die modernen Geiſter ſind, wie wenig ſie Widerſpruch zu ertragen vermögen, wie ſehr ſie nur gelobt, nicht belehrt zu werden wünſchen, wie ſcharf ſie ſind, nur in der Kritik Anderer, und wie ſie auch von der Kritik vor Allem Geſinnung und Hingebung d. h. Bewunderung fordern.

Urtheil, als in dem zum Ekel ausgetretenen Gleiſe, zu berühren. Jeder Einſichtige wird begreifen, daß ich, bei allem Anſtande, einen ſolchen bleichſüchtigen Penſionatsſtyl nicht ſchreiben durfte, und daß ich überhaupt wohl auf den vorliegenden Fall Leſſings Wort anwenden darf:

Ich ſchreibe nicht für kleine Knaben,
Die voller Stolz zur Schule gehn,
Und den Ovid in Händen haben,
Den ihre Lehrer nicht verſtehn.

Königsberg, den 16. April 1853.

Karl Roſenkranz.

Inhalt.

Einleitung.

Seite.

Das Negative überhaupt . . . . . 10.
Das Unvollkommene . . . . . 11.
Das Naturhäßliche . . . . . 15.
Das Geisthäßliche . . . . . 26.
Das Kunsthäßliche . . . . . 35.
Das Häßliche im Verhältniß zu den einzelnen Künsten 47.
Das Wohlgefallen am Häßlichen . . . 52.
Eintheilung . . . . . 53.

Erster Abschnitt.

Die Formlosigkeit . . . . . 67.
A. Die Amorphie . . . . . 68.
B. Die Asymmetrie . . . . . 77.
C. Die Disharmonie . . . . . 99.

Zweiter Abschnitt.

Die Incorrectheit . . . . . 115.
A. Die Incorrectheit im Allgemeinen . . 116.
B. Die Incorrectheit in den besondern Stylarten 138.
C. Die Incorrectheit in den einzelnen Künsten 149.

Große Herzenskündiger haben sich in die schauerlichen Abgründe des Bösen vertieft und die furchtbaren Gestalten geschildert, die ihnen aus ihrer Nacht entgegengetreten sind. Große Dichter, wie Dante, haben diese Gestalten weiter ausgezeichnet; Maler, wie Orcagna, Michel Angelo, Rubens, Cornelius, haben sie uns in sinnlicher Gegenwärtigkeit dargestellt und Musiker, wie Spohr, haben uns die gräßlichen Töne der Verdammniß vernehmen lassen, in welchen der Böse die Zerrissenheit seines Geistes auskreischt und ausheult.

Die Hölle ist nicht blos eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Uebels, aber auch inmitten des Häßlichen. Die Schrekken der Unform und der Mißform, der Gemeinheit und Scheußlichkeit, umringen uns in zahllosen Gestalten von pygmäenhaften Anfängen bis zu jenen riesigen Verzerrungen, aus denen die infernale Bosheit zähnefletschend uns angrinst. In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen. Es ist unmöglich, ohne zugleich in die Hölle des Bösen, in die wirkliche Hölle, sich einzulassen, denn das

häßlichſte Häßliche iſt nicht das, was aus der Natur in Sümpfen, in verkrüppelten Bäumen, in Kröten und Molchen, in glotzenden Fiſchungeheuern und maſſiven Dickhäutern, in Ratten und Affen uns anwidert: es iſt die Selbſtſucht, die ihren Wahnſinn in den tückiſchen und frivolen Geberden, in den Furchen der Leidenſchaft, in dem Scheelblick des Auges und — im Verbrechen offenbart.

Bekannt genug ſind wir mit dieſer Hölle. Jeder hat an ihrer Pein ſeinen Antheil. In mannigfaltigſter Weiſe werden Gefühl, Auge und Ohr von ihr getroffen. Der zarter Organiſirte, der feiner Gebildete, hat von ihr oft unſäglich zu leiden, denn die Rohheit und Gemeinheit, die Abform und Ungeſtalt, ängſtigen den edlern Sinn in tauſendfachen Verlarvungen. Allein eine Thatſache kann genugſam bekannt und doch ihrer vollen Bedeutung, ihrem ganzen Umfang nach, noch nicht gehörig erkannt ſein. Dies iſt mit dem Häßlichen der Fall. Die Theorie der ſchönen Künſte, die Geſetzgebung des guten Geſchmacks, die Wiſſenſchaft der Aeſthetik, iſt ſeit einem Jahrhundert von den Europäiſchen Culturvölkern bis in eine große Breite hin durchgebildet worden, allein der Begriff des Häßlichen, obwohl man ihn überall ſtreifte, wär doch verhältnißmäßig ſehr zurückgeblieben. Man wird es in der Ordnung finden, daß nunmehr auch die Schattenſeite der Lichtgeſtalt des Schönen eben ſo ein Moment der äſthetiſchen Wiſſenſchaft werde, als die Krankheit in der Pathologie, als das Böſe in der Ethik. Nicht, wie geſagt, als wenn das Unäſthetiſche in ſeinen einzelnen Erſcheinungen nicht hinreichend bekannt wäre. Wie auch ſollte dies möglich ſein, da die Natur, das Leben und die Kunſt jeden Augenblick uns daran erinnern? Aber eine vollſtändigere Darlegung ſeines Zuſammenhanges und eine

ausdrücklichere Erkenntniß seiner Organisation ist noch nicht versucht.

Allerdings gebührt der Deutschen Philosophie der Ruhm, zuerst den Muth gehabt zu haben, das Häßliche als die ästhetische Unidee, als ein integrirendes Moment der Aesthetik erkannt und auch erkannt zu haben, daß das Schöne durch das Häßliche zum Komischen übergeht (1). Man wird diese Entdeckung, in welcher das Negativschöne zu seinem Rechte gelangt ist, nicht wieder verleugnen können. Allein die Behandlung des Begriffs des Häßlichen ist bisher theils bei einer kurzen, wenig eingehenden Allgemeinheit, theils bei einer zu einseitig spiritualistischen Fassung stehen geblieben. Sie war zu ausschließlich darauf gerichtet, einige Figuren bei Shakespeare und Göthe, bei Byron und Callot Hoffmann zu erklären (2).

Eine Aesthetik des Häßlichen kann Manchem ähnlich klingen, wie ein hölzernes Eisen, weil das Häßliche das Gegentheil des Schönen. Allein das Häßliche ist vom Begriff des Schönen untrennbar, denn dies hat in seiner Entwicklung dasselbe beständig als diejenige Verirrung an sich, in die es mit einem oft geringen Zuviel oder zu Zuwenig verfallen kann. Jede Aesthetik ist gezwungen, mit der Beschreibung der positiven Bestimmungen des Schönen irgendwie auch die negativen des Häßlichen zu berühren. Man trifft mindestens die Warnung, daß, wenn nicht so verfahren würde, als sie fordern, das Schöne verfehlt und statt seiner das Häßliche erzeugt werden würde. Die Aesthetik des Häßlichen soll seinen Ursprung, seine Möglichkeiten, seine Arten schildern und kann dadurch auch dem Künstler nützlich werden. Bildender natürlich wird es für diesen immer sein, die mangellose Schönheit darzustellen, als dem Häßlichen

ſeine Kraft zuzuwenden. Auf eine Göttergeſtalt zu ſinnen iſt unendlich erhebender und genußreicher, als eine teufliſche Frazze zu bilden. Allein der Künſtler kann das Häßliche nicht immer vermeiden. Oft ſogar bedarf er ſeiner als eines Durchgangspunctes in der Erſcheinung der Idee und als einer Folie. Der Künſtler vollends, der das Komiſche producirt, kann dem Häßlichen gar nicht ausweichen.

Von Seiten der Künſte können jedoch hier nur diejenigen herangezogen werden, die als freie ſich ſelber Zweck und als theoretiſche für den Sinn des Auges und des Ohrs thätig ſind. Die andern dem Dienſt der praktiſchen Sinne des Gefühls, Geſchmacks und Geruchs gewidmeten Künſte bleiben hier ausgeſchloſſen. Herr von Rumohr in ſeinem Geiſt der Kochkunſt, Anthus, in ſeinen intereſſanten Vorleſungen über die Eßkunſt, v. Vaerſt in ſeinem geiſtvollen Werk über die Gaſtronomie, das vorzüglich in ethnographiſcher Hinſicht bleibenden Werth anſprechen darf, haben dieſe ſybaritiſche Aeſthetik auf eine hohe Stufe gehoben. Man kann ſich aus dieſen Arbeiten überzeugen, daß die allgemeinen Geſetze, die für das Schöne und Häßliche gelten, auch für die Aeſthetik der guten Tafel, die Vielen die wichtigſte iſt, die nämlichen ſind. Wir aber können uns hier nicht darauf einlaſſen. — Daß eine Wiſſenſchaft, wie die unſrige, den vollen Ernſt des Gemüthes verlangt und daß man ſie nicht mit Gründlichkeit zu behandeln vermag, wenn man bei ihr die gebrechliche Eleganz der Theetiſchäſthetik zum Maaßſtab machen und dem Cyniſchen und Scheußlichen zimperlich ausweichen wollte, verſteht ſich von ſelbſt, denn in dieſem Fall müßte die Sache ſelbſt unterbleiben. Die Aeſthetik des Häßlichen macht die Beſchäftigung auch mit ſolchen Begriffen zur Pflicht, deren Beſprechung oder auch nur Erwähnung,

sonst wohl als ein Verstoß gegen den guten Ton betrachtet werden kann. Wer eine Pathologie und Therapie der Krankheiten in die Hand nimmt, macht sich auch auf das Ekelhafte gefaßt. Und so auch hier.

Daß das Häßliche ein Begriff sei, der als ein relativer nur in Verhältniß zu einem andern Begriff gefaßt werden könne, ist unschwer einzusehen. Dieser andere Begriff ist der des Schönen, denn das Häßliche ist nur, sofern das Schöne ist, das seine positive Voraussetzung ausmacht. Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existirt nur als die Negation desselben. Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee und das Häßliche, seine Negation, hat eben als solche ein erst secundäres Dasein. Es erzeugt sich an und aus dem Schönen. Nicht, als ob das Schöne, indem es das Schöne ist, zugleich häßlich sein könnte, wohl aber indem dieselben Bestimmungen, welche die Nothwendigkeit des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegentheil verkehren.

Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt, daß es, indem es als das Negativschöne existirt, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht. Das Schöne wird in diesem Proceß als die Macht offenbar, welche die Empörung des Häßlichen seiner Herrschaft wieder unterwirft. In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbstischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird komisch. Alles Ko-

miſche begreift ein Moment in ſich, welches ſich gegen das reine, einfache Ideal negativ verhält; aber dieſe Negation wird in ihm zum Schein, zum Nichts heruntergeſetzt. Das poſitive Ideal wird im Komiſchen anerkannt, weil und indem ſeine negative Erſcheinung ſich verflüchtigt.

Die Betrachtung des Häßlichen iſt daher eine durch das Weſen deſſelben genau begrenzte. Das Schöne iſt die poſitive Bedingung ſeiner Exiſtenz und das Komiſche iſt die Form, durch welche es ſich, dem Schönen gegenüber, von ſeinem nur negativen Charakter wieder erlöſt. Das einfach Schöne verhält ſich gegen das Häßliche ſchlechthin negativ, denn es iſt nur ſchön, ſoweit es nicht häßlich iſt, und das Häßliche iſt häßlich nur, ſo weit es nicht ſchön iſt. Nicht als wenn das Schöne, um ſchön zu ſein, des Häßlichen bedürftig wäre. Es iſt ſchön auch ohne ſeine Folie, aber das Häßliche iſt die Gefahr, die ihm an ihm ſelber drohet, der Widerſpruch, den es durch ſein Weſen an ſich ſelber hat. Mit dem Häßlichen iſt es anders. Es iſt, was es iſt, empiriſch freilich durch ſich ſelber; daß es aber das Häßliche iſt, das iſt nur möglich durch ſeine Selbſtbeziehung auf das Schöne, an welchem es ſein Maaß beſitzt. Das Schöne iſt alſo, wie das Gute, ein Abſolutes, und das Häßliche, wie das Böſe, ein nur Relatives.

Keineswegs jedoch ſo, als ob, was häßlich ſei, in einem beſtimmten Fall zweifelhaft ſein könnte. Dies iſt unmöglich, weil die Nothwendigkeit des Schönen durch ſich ſelbſt beſtimmt iſt. Wohl aber iſt das Häßliche relativ, weil es nicht durch ſich ſelbſt, ſondern nur durch das Schöne gemeſſen werden kann. Im gewöhnlichen Leben mag Jeder ſeinem Geſchmack folgen, nach welchem ihm ſchön dünkt, was einem Andern häßlich, häßlich, was einem Andern ſchön.

Soll aber dieſe Zufälligkeit des empiriſch-äſthetiſchen Urtheils aus ihrer Unſicherheit und Unklarheit herausgehoben werden, ſo bedarf ſie ſogleich der Kritik und damit der Vergegenwärtigung der höchſten Principien. Das Gebiet des conventionell Schönen, der Mode, iſt voll von Erſcheinungen, die, von der Idee des Schönen aus beurtheilt, nur häßlich genannt werden können und welche doch, temporär, für ſchön gelten, nicht, weil ſie es an und für ſich wären, ſondern nur, weil der Geiſt einer Zeit gerade in dieſen Formen den angemeſſenen Ausdruck ſeiner Eigenthümlichkeit findet und ſich an ſie gewöhnt. In der Mode kommt es dem Geiſt vor allen Dingen darauf an, ſeiner Stimmung zu entſprechen, der auch das Häßliche als Mittel der adäquaten Darſtellung dienen kann. Vergangene Moden, vornämlich die nächſtvergangenen, werden daher in der Regel als häßlich oder komiſch verurtheilt, weil der Wechſel der Stimmung ſich nur in Gegenſätzen entwickeln kann. Die republicaniſchen Römer, welche die Welt unterwarfen, raſirten ſich. Noch Cäſar und Auguſtus trugen keinen Bart und erſt ſeit Hadrian's romantiſcher Epoche, als das Reich immer mehr den andringenden Barbaren zu erliegen begann, ward der reichliche Bart Mode, als hätte man, im Gefühl ſeiner Schwäche, durch den Bart ſich die Gewißheit der Männlichkeit und Kühnheit geben wollen. Die äſthetiſch denkwürdigſten Metamorphoſen der Mode bietet uns die Geſchichte der erſten Franzöſiſchen Revolution dar. Sie ſind vom Hauff philoſophiſch zergliedert worden (3).

Das Schöne iſt alſo am Eingang die eine Grenze des Häßlichen, das Komiſche am Ausgang die andere. Das Schöne ſchließt das Häßliche von ſich aus, das Komiſche dagegen fraterniſirt mit dem Häßlichen, nimmt ihm aber zu-

gleich das Abſtoßende dadurch, daß es, dem Schönen gegenüber, ſeine Relativität und Nullität erkennen läßt. Eine Unterſuchung des Begriffs des Häßlichen, eine Aeſthetik deſſelben, findet demnach ihren Weg genau vorgezeichnet. Sie muß anfangen mit einer Erinnerung an den Begriff des Schönen, nicht jedoch, um daſſelbe nach der ganzen Fülle ſeines Weſens darzulegen, wie dies die Obliegenheit einer Metaphyſik des Schönen iſt, ſondern nur in ſoweit, als die Grundbeſtimmungen des Schönen anzugeben ſind, aus und als deren Negation das Häßliche ſich erzeugt. Enden aber muß dieſe Unterſuchung mit dem Begriff der Umbildung, welche das Häßliche dadurch erfährt, daß es ein Mittel der Komik wird. Natürlich iſt auch das Komiſche hier nicht nach ſeiner ganzen Ausführlichkeit, vielmehr nur inſoweit zu berühren, als der Nachweis des Uebergangs es erfordert.

Das Negative überhaupt.

Daß das Häßliche ein Negatives iſt, erhellt aus dem Geſagten hinlänglich. Der allgemeine Begriff des Negativen aber ſteht mit dem der Häßlichkeit in keinem weitern Verhältniß, als dem, daß auch dieſer ein Negatives ausdrückt. Der Gedanke des Negativen überhaupt in ſeiner reinen Abgezogenheit hat gar keine ſinnliche Form. Was nicht ſinnlich ſich zu manifeſtiren vermag, kann auch kein äſthetiſches Object werden. Vom Begriff des Nichts, des Andern, des Maaßloſen, des Unweſentlichen, des Negativen überhaupt, kann, als von logiſchen Abſtractionen, keine allgemeine Anſchauung und Vorſtellung gegeben werden, weil ſie als ſolche auf keine Weiſe in die Sinnlichkeit zu fallen vermögen. Das

Schöne iſt die Idee, wie ſie im Element des Sinnlichen als die freie Geſtaltung einer harmoniſchen Totalität ſich auswirkt. Das Häßliche theilt als Negation des Schönen auch das ſinnliche Element deſſelben und kann daher nicht in einer Region vorkommen, die eine nur ideelle iſt, in welcher das Sein nur als der Begriff des Seins exiſtirt, die Realität deſſelben aber als eine den Raum und die Zeit erfüllende noch ausgeſchloſſen iſt.

Und ſo wenig als der Begriff des Negativen überhaupt häßlich genannt werden kann, ſo wenig auch dasjenige Negative, welches das Unvollkommene iſt.

Das Unvollkommene.

In dem Sinne, daß das Schöne weſentlich Idee iſt, kann auch von ihm geſagt werden, daß es das Vollkommene ſei. Und ſo iſt auch oft genug, namentlich auch in der Baumgarten'ſchen Aeſthetik des vorigen Jahrhunderts der Begriff der Vollkommenheit mit dem der Schönheit identiſch genommen. Allein Vollkommenheit iſt ein Begriff, der mit dem der Schönheit nicht direct zuſammenhängt. Es kann ein Thier ſehr zweckmäßig, alſo als lebendiges Individuum ſehr vollkommen organiſirt und eben deswegen ſehr häßlich ſein, wie das Kameel, das Unau, die Sepia, die Pipa u. ſ. w. Ein Fehler im ſubjectiven Denken, ein unrichtiger Begriff, ein Irrthum, ein falſches Urtheil, ein verkehrter Schluß, ſind Unvollkommenheiten der Intelligenz, die aber nicht unter die Kategorie des Aeſthetiſchen gehören. Tugenden, die erſt erworben werden, die alſo noch nicht zur Virtuoſität der Gewohnheit durchgebildet ſind, machen ethiſch

genommen den Eindruck der Unvollkommenheit, können aber in ihrer Werdeluſt äſthetiſch ſogar etwas unendlich Reizendes haben. Eine häßliche Gemüthsart aber ſoll ſoviel heißen als eine böſe.

Der Begriff des Unvollkommenen iſt relativ. Es kommt für ihn immer auf das Maaß an, von welchem für ſeine Schätzung ausgegangen wird. Das Blatt iſt unvollkommen gegen die Blüthe, die Blüthe gegen die Frucht, wenn man nämlich von der Frucht als der Normalexiſtenz der Pflanze den Werth der Blüthe abwägt. Aeſthetiſch wird die im botaniſchen oder beſſer ökonomiſchen Sinn unvollkommene Blüthe in der Regel höher ſtehen, als die Frucht. Die Unvollkommenheit iſt in dieſer Beziehung ſo wenig identiſch mit Häßlichkeit, daß ſie ſogar das der Realität und Totalität nach Vollkommnere übertreffen kann. Iſt in dem Unvollkommenen der Trieb des Aechten, Wahren und Schönen thätig, ſo wird es auch ſchön ſein können, wenngleich noch nicht ſo ſchön, als es in ſeiner Vollendung zu ſein vermag. Die anfänglichen Werke eines wahrhaften Künſtlers z. B. werden noch mannigfache Mängel an ſich tragen, aber doch ſchon den Genius durchblicken laſſen, der zu höhern Leiſtungen berufen iſt. Die Jugendgedichte eines Schiller und Byron ſind noch unvollkommen, verrathen aber doch ſchon die Zukunft ihrer Urheber, oft gerade in der Art ihrer Unvollkommenheit.

Das Unvollkommene im Sinn der Anfänglichkeit darf daher nicht mit dem Begriff des Schlechten zuſammengeworfen werden, für welches wir es allerdings gern euphemiſtiſch gebrauchen. Das Unvollkommene als die nothwendige Entwicklungsſtufe iſt immerhin auf dem Wege zur Vollkommenheit; das Schlechte dagegen iſt diejenige Realität, welche nicht

blos zu wünſchen übrig läßt, nicht blos das Verlangen nach größerer Vollendung erweckt, ſondern mit ihrem Begriff in poſitiven Widerſprüchen befangen iſt. Das Unvollkommene im poſitiven Sinn entbehrt nur der weiteren Geſtaltung, ſich ganz als das zu zeigen, was es an ſich ſchon iſt. Das Schlechte aber iſt ein Unvollkommenes im negativen Sinn, das noch etwas Anderes, Nichtſeinſollendes in ſich ſchließt. Eine Zeichnung kann noch unvollkommen und doch ſchön ſein; eine ſchlechte Zeichnung aber iſt eine fehlerhafte, die den äſthetiſchen Geſetzen widerſpricht.

Für unſere Unterſuchung iſt vorzüglich der Comparativ des Schönen recht zu verſtehen, der in der Kunſt ſelber liegt und den man ſo ausdrücken kann, daß, weil etwas ſchöner, als ein Anderes, daraus nicht folgt, daß das weniger Schöne häßlich ſei. Vielmehr iſt dies ein gradueller Unterſchied, der die Qualität des Schönen an ſich noch nicht alterirt.

Vorzüglich hat man ſich zu erinnern, daß alle Arten in Verhältniß zur Gattung coordinirt ſind, wenn ſie auch unter ſich in dem Verhältniß der Subordination ſtehen können. Der Gattung gegenüber ſind alle Arten gleichberechtigt und doch ſchließt dies nicht aus, daß nicht die eine, gegen die andere gehalten, objectiv höher ſtehe. Architektur, Sculptur, Malerei, Muſik und Poeſie, ſind als Arten der Kunſt einander völlig gleich und doch iſt es wahr, daß ſie in der hier gegebenen Reihenfolge zugleich eine Steigerung ausdrücken, in welcher die nächſtfolgende Kunſt die vorige immer an Möglichkeil übertrifft, das Weſen des Geiſtes, die Freiheit angemeſſener darzuſtellen.

Innerhalb der einzelnen Kunſt gilt dieſelbe Beſtimmung, denn die qualitativen Unterſchiede einer Kunſt ver

halten ſich zu ihr wieder als Arten. Wenn man dies erwägt, ſo wird man aller Streitigkeiten enthoben ſein, welcher Art man den Vorzug geben ſolle, denn man wird über die Subordination niemals die Coordination vergeſſen. Die Poeſie z. B. iſt als dramatiſche objectiv vollendet; die lyriſche und die epiſche ſind ihr inſofern ſubordinirt; aber daraus folgt nicht, daß nicht die Lyrik und Epik, da ſie nothwendige Formen der Poeſie ſind, die gleiche Abſolutheit beſäßen. Relativ genommen iſt alſo die Baukunſt unvollkommener, als die Sculptur, dieſe unvollkommer, als die Malerei u. ſ. w. Und doch kann jede Kunſt innerhalb der Eigenthümlichkeit ihres Materials und ihrer Form die Abſolutheit erreichen. Mit andern Worten heißt dies ſo viel, daß die Subordination als ſolche in gar keinem Verhältniß zur Häßlichkeit ſteht. Wenn man alſo, wie wir dies müſſen, die eine Kunſt oder die eine Gattung einer Kunſt als die niedrigere oder unvollkommenere bezeichnet, ſo liegt hierin keine äſthetiſche Degradation derſelben. Es iſt das nur relativ geſagt, ohne den Begriff einer aus dieſem Stufenverhältniß etwa nothwendigen Häßlichkeit zu involviren. Bei einzelnen Kunſtwerken pflegt man den Comparativ des Schönen oft durch einfache Bezeichnungen der Quantität auszudrücken. Man ſagt z. B. der Münchhauſen iſt Immermann's größtes Werk und will damit allerdings auch ſagen, daß es ſein ſchönſtes ſei. Weniger ſchön iſt aber noch keineswegs identiſch mit häßlich.

Das Naturhäßliche.

In der Natur, deren Idee die Exiſtenz in Raum und Zeit weſentlich iſt, kann ſich das Häßliche bereits in zahlloſen Formen geſtalten. Das Werden, dem Alles in der Natur unterliegt, macht durch die Freiheit ſeines Proceſſes in jedem Augenblick das Uebermaaß und das Unmaaß möglich, damit eine Zerſtörung der reinen, von der Natur an ſich angeſtrebten Form und damit das Häßliche. Die einzelnen Natureriſtenzen, da ſie in ihrem bunten Durcheinander ſich rückſichtslos in's Daſein drängen, hemmen ſich oft in ihrem morphologiſchen Proceſſe.

Die geometriſchen und ſtereometriſchen Formen, Dreieck, Viereck, Kreis, Prisma, Würfel, Kugel u. ſ. w. ſind in ihrer Einfachheit durch die Symmetrie ihrer Verhältniſſe eigentlich ſchön. Als allgemeine Formen in abſtracter Reinheit haben ſie freilich nur in der Vorſtellung des Geiſtes eine ideelle Exiſtenz, denn in concreto erſcheinen ſie nur als Formen beſtimmter Naturgeſtalten an den Kryſtallen, Pflanzen und Thieren. Der Gang der Natur iſt hier der, aus der Starrheit geradlinigter und geradflächiger Verhältniſſe zur Schmiegſamkeit der Curve und zu einer wunderſamen Verſchmelzung des Geraden und Krummen überzugehen.

Die bloße rohe Maſſe, ſo weit ſie nur vom Geſetz der Schwere beherrſcht wird, bietet uns äſthetiſch einen gleichſam neutralen Zuſtand dar. Sie iſt nicht nothwendig ſchön, aber auch nicht nothwendig häßlich; ſie iſt zufällig. Nehmen wir z. B unſere Erde, ſo würde ſie, um als Maſſe ſchön zu ſein, eine vollkommene Kugel ſein müſſen. Das iſt ſie aber nicht. Sie iſt abgeplattet an den Polen und geſchwellt am Aequator, außerdem auf ihrer Oberfläche von der größten

Ungleichheit der Erhebung. Ein Profil der Erdrinde zeigt uns, blos ſtereometriſch betrachtet, das zufälligſte Durcheinander von Erhebung und Vertiefung in den unberechenbarſten Umriſſen. So können wir auch von der Oberfläche des Mondes nicht ſagen, daß ſie mit ihren Gewirr von Höhen und Tiefen ſchön ſei. Die Silberſcheibe des Mondes, aus der Ferne als ein einfacher Glanzkörper geſchauet, iſt ſchön, allein dies Gewimmel von Kegeln, Rillen, Thälern iſt es nicht. Die Linien, welche die Weltkörper in ihrer Bewegung als mannigfach elliptiſche in Spiralwendungen beſchreiben, können wir nicht als äſthetiſche Objecte anſehen, weil ſie nur in unſern Zeichnungen als Linien ſich darſtellen. Die Unendlichkeit der Sternenmenge aber wirkt auf unſern Geſichtsſinn nicht durch die Maſſe, ſondern durch das Licht. Bei manchen Bewunderern des funkelnden Nachthimmels ſchleicht ſich auch eine gewiſſe Illuſion der Phantaſie durch die Benennung der Sternbilder ein; die Leier, der Schwan, das Haar der Berenike, Herkules, Perſeus u. ſ. w. wie ſchön klingt das nicht! Die neuere Aſtronomie iſt in ihren Benamſungen ſehr proſaiſch geworden, indem ſie den Sextanten, das Teleskop, die Luftpumpe, die Buchdruckerwerkſtatt und ähnliche wichtige Erfindungen in Sterngruppen verherrlicht hat.

Daß mechaniſche Actionen, Stoß, Wurf, Fall, Schwung, ſchön werden können, iſt nicht blos durch die Form der Bewegung, ſondern auch durch die Beſchaffenheit der Objecte und den Grad ihrer Geſchwindigkeit bedingt. Eine Schaukel wird z. B. in ihrem Schwung nicht gerade häßlich, aber auch nicht ſchön ſein. Man ſtelle ſich aber vor, daß ein junges Mädchen in graciöſer Haltung auf der Schaukel in heller Frühlingsluft hin und her ſchwingt, ſo wird dies

ein heiter-schöner Anblick sein. Der kühne Aufschuß einer Rakete, die das Nachtdunkel erhellt und im höchsten Punkt zerplatzend mit dem Sternenhimmel zu fraterniſiren ſcheint, iſt ſchön nicht blos durch die mechaniſche Bewegung, ſondern auch durch ihr Leuchten und durch ihre Geſchwindigkeit.

Die dynamiſchen Proceſſe der Natur ſind an ſich weder ſchön noch häßlich, weil bei ihnen die Form zu keiner Ausdrücklichkeit gelangt. Cohäſion, Magnetismus, Elektricität, Galvanismus, Chemismus, ſind in ihrer Actuoſität als ſolcher einfach. Ihre Reſultate aber können ſchön ſein, wie das Sprühen des elektriſchen Funkens, der Zickzackſtrahl ſeines Blitzes, das majeſtätiſche Rollen des Donners, die Farbenverwandlungen bei chemiſchen Vorgängen u. ſ. w. Ein großes Feld eröffnen hier die phantaſtiſchen Bildungen, welche das Gas in ſeiner elaſtiſchen Beweglichkeit zu entwickeln vermag. Die große Freiheit derſelben bringt eben ſowohl ſchöne als häßliche Formen hervor. Die Grundform der Gasexpanſion iſt allerdings die ſphäriſche, nach allen Seiten gleichmäßig ausſtrebende. Weil aber das Gas in's Ungemeſſene ſich ausdehnt, ſo verliert ſich die ſphäriſche Geſtalt bald durch die Grenze, die feſte Körper ihm entgegenſtellen, bald durch andere Gaſe, mit denen es ſich miſcht und chaotiſch zerfließt. Welch' ein unendlich reiches, unerſchöpfliches Spiel von Dämmergeſtalten, die an Alles und an Nichts erinnern, bieten uns nicht die Wolken dar! (4).

In der organiſchen Natur macht die Abgeſchloſſenheit der Geſtalt das Princip ihrer Exiſtenz aus. Hiervon iſt die Folge, daß die Schönheit ſich aus der träumeriſchen Zufälligkeit losmacht, die ihr in der unorganiſchen Natur anhaftet. Das organiſche Gebilde hat ſofort einen beſtimmten äſthetiſchen Charakter, weil es ein wirkliches Individuum iſt.

Eben deshalb aber wird nun hier auch die Häßlichkeit in viel beſtimmterer Weiſe möglich. Es iſt Aufgabe der beſondern Betrachtung des Naturſchönen, den Gang der Natur in dieſer Hinſicht zu verfolgen. Wir können uns hier nicht ſpeciell darauf einlaſſen und verweiſen auf die trefflichen Arbeiten von Bernardin St. Pierre, von Oerſtedt und von Viſcher (5). Im Allgemeinen erhebt ſich die Eurythmie, Symmetrie und Harmonie der Form in der Natur von den einfachen kryſtalliniſchen Gebilden durch den Kampf der geraden und krummen Linie des Pflanzenreichs bis zu den zahlloſen Geſtaltungen der Thierwelt, in welcher mit tauſendfältigen Schwingungen und Verſchmelzungen die Curve ſiegreich wird; ein Fortgang, der zugleich eine unendliche Metamorphoſe und Gradation des Colorits involvirt.

Die einzelnen Kryſtalle, für ſich genommen, ſind ſchön. Im Aggregatzuſtand mit andern gemengt erſcheinen ſie oft in phantaſtiſcher Combination, wie man in Schmidt's Mineralienbuche an ſchönen Exemplaren ſehen kann (6).

Die großen Maßenaggregate auf der Erdoberfläche ſind von den mannigfaltigſten oft indefiniſſableſten Formen. Berge können ſchön ausſehen, wenn ſie in ſanftgeſchwungenen, reinen Linien ſich hinſtrecken; erhaben, wenn ſie als wallartige Mauerkoloſſe, als himmelſtürmende Rieſenkegel ſich emporthürmen; häßlich, wenn ſie das Auge in wüſter Zerklüftung und charakterloſem Gewirr zerſtreuen; komiſch, wenn ſie mit bizarren und grotesken Ausſchweifungen die Phantaſie necken. In der unmittelbaren Wirklichkeit gewinnen dieſe Formen durch die Beleuchtung noch eigenthümliche Reize. Wie wird durch das Mondlicht die Wunderlichkeit der Au-ma-tu oder fünf Pferdsköpfe, der Boheatheehügel, der Ki-Aſin oder Siebenſternberge in China geſteigert (7).

Zwiſchen der chemiſchen Beſchaffenheit und der Form findet allerdings auch ein Zuſammenhang ſtatt, der von Hausmann in einer claſſiſchen Abhandlung namentlich auch für das Verhältniß nachgewieſen iſt, in welchem die Bodengeſtalt zur Vegetation und zur Thierwelt ſteht. Die Erkaltung der einſt glühenden Erdrinde und das Spiel von Waſſer und Luft haben die großen Lineamente der Erdphyſiognomik gezeichnet (8).

Die Pflanzen ſind faſt durchgängig ſchön. Die Giftpflanzen müßten, einer antiquirten Theologie zufolge, häßlich ſein und ſie gerade bieten uns eine überſchwängliche Fülle zierlicher Formen und köſtlicher Farben. Ihre narkotiſche Kraft kann allerdings dem Leben den Tod bringen, allein was geht dieſe Wirkung die Pflanze an? Liegt es denn in ihrem Begriff, zu tödten? Wie die Narkoſe lethal wirken kann, ſo kann ſie ja auch im Rauſch, den ſie erzeugt, entzücken; ja ſie kann das Leben aus Erkrankungen retten. Gift iſt ein ganz relativer Begriff und das Griechiſche Pharmakon bezeichnet eben ſowohl Gift als Heilmittel (9).

Aber weil die Pflanze lebendig iſt, ſo kann ſie auch häßlich werden. Das Leben als die Freiheit der Geſtaltung führt ſie nothwendig in dieſe Möglichkeit ein. Pflanzen können, was ihre Erſcheinung in Gruppen betrifft, ſich überwuchern und ſo in ſelbſterzeugter Ungeſtalt ſich verhäßlichen. Sie können von Außen her gewaltſam angegriffen, willkürlich gemodelt und verhunzt werden. Aber ſie können auch von Innen heraus durch Erkrankung verkümmern und entarten. Mit der Erkrankung kann auch die Entſtaltung und Verfärbung und zwar als eine häßliche ſich entwickeln. In allen dieſen Fällen iſt die natürliche Urſache der Häßlichkeit eine ganz offenbare. Es iſt kein dem Leben und der Pflanze

fremdes, ſataniſches Princip, ſondern es iſt eben die Pflanze ſelber, die als lebendige krank und als Folge der Erkrankung in Geſchwulſten, Vertrocknungen, Verzwergungen und Verwachſungen ihre normale Form, ſo wie in Abbleichungen und Umfärbungen ihr normales Colorit einbüßen kann. Fremd an ſich iſt der Pflanze die Gewalt, die ihr vom Sturm, vom Waſſer, von der Gluth, von Thieren und Menſchen angethan werden kann. Dieſe Gewalt kann die Pflanze verhäßlichen, aber auch verſchönen. Es kommt auf die nähere Art der Einwirkung an. Der Sturm kann einer Eiche das Laub abſtreifen, die Aeſte zerſplittern und ſo den ſtolzen Baum verkrüppeln. Er kann aber auch, wenn er mit rhythmiſchen Stößen in den laubreichen Aeſten wühlt, durch die Bewegung des Baums das Markige und Energiſche in ſeiner Schönheit erſt recht zur Erſcheinung bringen. Normale Veränderungen in der Metamorphoſe der Pflanze ſind frei von Häßlichkeit, denn als nothwendig ſind ſie nichts Krankhaftes. Der Uebergang der Knospe zur Blüthe, der Blüthe zur Frucht iſt von einem ſtillen, unſäglichen Reiz begleitet. Wenn zur Herbſtzeit das Chlorophyll aus den Blättern entweicht und dieſe ſich nun in tauſend gelblichen, braunen und rothen Tinten färben, ſo werden dadurch unendlich maleriſche Effecte hervorgebracht. Und wie ſchön iſt nicht die Anſchauung der goldenen Saaten, wenn die nährenden Gräſer reifen und gelben d. h. abwelken!

Noch größer, als bei der Pflanze, wird die Möglichkeit des Häßlichen innerhalb der Thierwelt, weil hier der Reichthum der Formen in's Unendliche hin wächſt und das Leben energiſcher und ſelbſtiſcher wird. Um das Häßliche der Thierform richtig zu verſtehen, muß man erwägen, daß die Natur zunächſt nur darauf ausgeht, das Leben und die Gattung

zu ſchützen und ſich, für dieſen Zweck, gegen die Schönheit und gegen das Individuum gleichgültig zu verhalten. Hierin liegt der Grund, weshalb die Natur auch wirklich häßliche Thiere hervorbringt d. h. Thiere, die nicht blos durch Verſtümmelung oder Alter und Krankheit häßlich werden, ſondern bei denen die häßliche Form conſtitutiv iſt. Für unſer äſthetiſches Urtheil ſchleichen ſich hierbei viel Täuſchungen ein, theils durch Gewöhnung an einen Typus, den wir dann für ſchön, ſo wie eine Abweichung von ihm für häßlich zu halten geneigt ſind; theils durch die Iſolirung des Thiers in der abſtracten Weiſe, wie ein Kupferſtich oder ein Exemplar in einer Sammlung uns das Thier vorführt. Wie ganz anders erſcheint ein Thier lebendig in ſeiner natürlichen Umgebung, der Froſch im Waſſer, die Eidechſe im Graſe oder in der Felſenſpalte, der Affe am Baum kletternd, der Eisbär auf der Eisſcholle u. ſ. w.

Die Kryſtalle können ſich in ihrer ſtarren Regelmäßigkeit wenn ſie im Act ihrer Formation gehemmt werden, empiriſch unvollkommen ausbilden, in ihrem Begriff aber liegt die Schönheit der ſtereometriſchen Geſtalt. Die Pflanzen können verſtümmelt werden oder von Innen her abwelken und ſich entſtalten, aber ihrem Begriff nach ſind ſie ſchön. Wenn ſie in manchen Formen häßlich zu werden ſcheinen, mildern ſie die Unförmlichkeit ſogleich durch einen komiſchen Zug, wie das Geſchlecht der Cactus, der Rüben, der Cucurbitaceen, welche letztere namentlich von der Malerei ſchon öfter zu phantaſtiſch komiſchen Figuren benutzt ſind (10). Bei dem Thier dagegen, es iſt nicht zu leugnen, erzeugen ſich Formen von urſprünglicher Häßlichkeit, die ihren Gräuelanblick durch keinen komiſchen Zug aufheitern. Der Realgrund ſolcher Geſtalten iſt die Nothwendigkeit der Natur, den Thierorga-

nismus den verſchiedenen Elementen, Zonen und Bodenformen einzuverleiben und ihn durch die verſchiedenen Erdperioden hindurchzuleiten. Dieſer Nothwendigkeit ſich unterwerfend, muß ſie denſelben Typus z. B. den des Hundes, in's Unendliche variiren. Gewiſſe Quallen, Sepien, Raupen, Spinnen, Rochen, Eidechſen, Fröſche, Kröten, Nager, Pachydermaten, Affen, ſind poſitiv häßlich (11). Manche dieſer Thiere ſind uns wichtig, mindeſtens intereſſant, wie der Zitterroche. Andere imponiren uns in ihrer Häßlichkeit durch ihre Größe und Stärke, wie das Nilpferd, das Nashorn, das Kameel, der Elephant, die Giraffe. Zuweilen nimmt die Thiergeſtalt eine komiſche Wendung, wie bei einigen Reihern, Hornſchnäblern, Pinguins, bei einigen Mäuſen und Affen. Viele Thiere ſind ſchön. Wie ſchön ſind nicht manche Conchylien, Schmetterlinge, Käfer, Schlangen, Tauben, Papagaien, Pferde! Wir ſehen, daß die häßlichen Formen ſich vorzüglich auf den Uebergängen der Thierreiche erzeugen, weil auf ihnen ſich ein gewiſſer Widerſpruch, ein Schwanken zwiſchen verſchiedenen Typen auch in der Geſtalt kund geben muß. Viele Amphibien z. B. ſind häßlich, weil ſie Land- und Waſſerthiere zugleich ſind. Sie ſind noch Fiſche und ſind es auch nicht mehr, eine Amphibolie, die nun innerlich und äußerlich in ihrer Structur und ihrem Verhalten zu Tage kommt. Die ungeheuerlichen Geſtalten der Vorwelt ſind vorzüglich dadurch entſtanden, daß die gigantiſchen Organismen ſich den extremen Verhältniſſen der Bodenform und Temperatur anpaſſen mußten. Fiſch- und Vogeleidechſen, mit Ruderfloſſen ausgeſtattete Rieſenreptilien, konnten allein in dieſen grenzenloſen Sumpfländern und in dieſer gluthdampfenden, verſengenden Atmoſphäre ausdauern. Die Zweideutigkeit der damaligen terreſtri-

ſchen Zuſtände mußte ſich auch in der Zweideutigkeit der Thiergeſtalt ausprägen. Finden wir doch jetzt noch, wo die Bodenform noch unreif und die Vegetation jungfräulich iſt, ſolche Zwitterexiſtenzen, wie in Auſtraliens Schnabelthieren.

Das Thier kann alſo ſchon in ſeinem unmittelbaren Typus häßlich ſein. Allein es kann auch, wenn gleich derſelbe primitiv ſchön iſt, häßlich werden, denn es kann, wie die Pflanzen, durch Verſtümmelung von Außen oder durch Erkrankung von Innen der Mißbildung unterworfen werden. In beiden Fällen überſteigt ſeine Häßlichkeit die der Pflanze bei weitem, weil ſein Organismus viel einheitlicher und abgeſchloſſener iſt, während die Pflanze in's Unbeſtimmte hinausrankt und daher im Umriß ihrer Geſtalt einer gewiſſen Zufälligkeit unterliegt. Die Gliederung des Thiers iſt eine an und für ſich beſtimmte. Wird alſo bei ihm ein Glied verletzt oder weggenommen, ſo wird dadurch das Thier ſofort verhäßlicht. Das Thier kann von ſeinem Organismus nichts entbehren, mit Ausnahme des vegetativen Ueberfluſſes von Haaren, Hörnern u. dgl., den es zu erneuern vermag. Von einem Roſenſtrauch kann man eine Roſe pflücken, ohne damit die Pflanze an ſich zu ſchädigen oder ihre Geſtalt zu verunſchönen. Einem Vogel kann man nicht einen Flügel wegſchneiden, einer Katze nicht den Schwanz abhacken, ohne ſie damit unförmlich zu machen und in ihrem Lebensgenuß zu beeinträchtigen. — Wegen der in ſich a priori abgeſchloſſenen Articulation wird nun die Thiergeſtalt auch umgekehrt häßlich durch einen Ueberfluß, der nicht in ihrem Begriff liegt. Die Glieder des animaliſchen Organismus ſind der Zahl und der Lage nach genau beſtimmt, denn ſie ſtehen unter einander in harmoniſcher Wechſelwirkung. Ein Glied mehr oder ein Glied an einer andern Stelle, als dem Begriff nach

ſtattfinden ſollte, widerſpricht demnach der Grundgeſtalt und macht ſie häßlich. Wird z. B. ein Schaaf mit acht Füßen geboren, ſo iſt dieſe Verdoppelung der ihm nothwendigen Anzahl eine Monſtroſität und Häßlichkeit.

Eben die genaue, von Innen ſich entwickelnde Maaßbeſtimmtheit der Thiergeſtalt hat auch zur Folge, daß jedes Glied ſeine normale, im ſogenannten Balancement der Organe liegende Größe hat und daß alſo, wenn dieſelbe über dies Maaß hinaus vergrößert oder verkleinert wird, ein Mißverhältniß ſich erzeugt, das nothwendig häßlicher Art iſt. Solche Uebervergrößerung oder Ueberverkleinerung iſt jedoch in der Regel ſchon Folge von Krankheit, deren Urſprung auch eine erbliche, aus der Tiefe des eigenſten Lebens ſich entwickelnde Anlage ſein kann. Die Verbildung kann ſchon im Ei, im Samen, im Uterus, während der Fötalperiode beginnen. Krankheit zerſtört den Organismus erſt partiell, endlich total und mit dieſer Zerſtörung iſt durchſchnittlich Entfärbung und Verunſtaltung verbunden. Je ſchöner das Thier ſeinem Begriff nach iſt, um ſo häßlicher wird dann der Anblick ſeiner verkümmerten, vermagerten, verſchwollenen, verfahlten, wohl gar mit Geſchwüren bedeckten Geſtalt. Das Pferd iſt unſtreitig das ſchönſte Thier, allein eben deshalb iſt es auch dasjenige, welches krank, veraltert, mit Triefaugen, mit Hängebauch, mit vorſtehenden Knochen, mit ſich durchzeichnenden Rippen, mit ſtellenweiſer Enthaarung, einen überaus widrigen Anblick gewährt.

Aus dem Bisherigen ergibt ſich, daß die Häßlichkeit der Thiergeſtalt, ſei es daß wir ſie als eine urſprüngliche oder als eine durch Zufall und Krankheit entſtandene antreffen, für uns hinreichend erklärlich iſt und daß wir nicht, wie Daub in ſeinem Judas Iſcharioth (12), die Hypotheſe von

einem Unnatürlichen in der Natur als ſeiner Urſache zu machen haben. Die Nothwendigkeit der Natur, Contraſte in Einem Organismus zu verknüpfen, Säugethiere als Walen und Robben in's Waſſer, als Flughäuter in die Luft zu werfen, Chelidonen, Saurier und Batrachier für den Aufenthalt im Waſſer und auf dem Lande gleichmäßig auszurüſten, iſt eben ſo klar, als die Nothwendigkeit des Zufalls, der ein Thier von Außen gewaltſam verkrüppeln oder von Innen durch Krankheit verbilden kann. Daß die Blutgier der Carnivoren und das Gift mancher Thiere, mit Einſchluß des Geſtankes, den einige zu ihrer Vertheidigung verbreiten, mit der Schönheit oder Häßlichkeit ſo wenig im Zuſammenhang ſtehe, als das Gift einiger Pflanzen mit ihrer Form, braucht noch kaum bemerkt zu werden. Wäre die ſupernaturaliſtiſche Hypotheſe vom Urſprung des Häßlichen durch das Böſe, was die Natur corrumpirt habe, wahr, dann müßten auch die Giftſchlangen und Raubthiere principiell häßlich ſein, was doch ſo wenig der Fall iſt, daß vielmehr die giftzahnigen Schlangen und die wilden Katzen durch Schönheit, ja Pracht ſich auszeichnen. Das Unnatürliche aber hat für die Natur eigentlich keinen Sinn, da ſie, als ohne Freiheit des Bewußtſeins und des Willens, einer willkürlichen Verletzung eines Geſetzes nicht fähig iſt. Für die Thiere exiſtirt kein Geſetz der Selbſtachtung und Pietät, alſo auch kein Verbrechen gegen ein ſolches. Selbſtbefleckung, Blutſchande und Kindermord ſind Begriffe, die nur der Geiſterwelt angehören und es iſt eine falſche Sentimentalität, ſich über Unthaten der Thierwelt zu entſetzen, die als ſolcher in ihr gar nicht da ſind.

Gewöhnlich denken wir auch nicht an dieſe Einzelheiten, wenn von Schönheit und Häßlichkeit der Natur die Rede

iſt, ſondern im Durchſchnitt ſchwebt uns dabei die landſchaftliche Schönheit vor, welche alle Naturgeſtalten zu einer charakteriſtiſchen Einheit in ſich verſammelt. Die Landſchaft iſt entweder monoton, wenn eine der Naturgeſtalten in ihr elementariſch vorherrſcht, der Berg, der Strom, der Wald, die Wüſte u. ſ. w.; oder ſie iſt contraſtirend, wenn zwei Formen ſich einander entgegengeſetzt ſind; oder ſie iſt harmoniſch, wenn ein Gegenſatz in einer höhern Einheit ſich auflöſt. Jede dieſer Grundformen kann durch den Wechſel der Tages- und Jahreszeiten eine unendliche Mannigfaltigkeit von Phaſen durchlaufen. Auf die Beleuchtung vorzüglich kommt es an, welchen äſthetiſchen Eindruck eine Landſchaft zu machen fähig iſt. Eine Wüſte kann erhaben, furchtbar erhaben ſein, wenn die tropiſche Sonne ſie als tiefliegende Sahara durglühet; melancholiſch erhaben, wenn der Mond der gemäßigten Zone ſie als hochliegende Gobi mit ſeinem Silberlicht überſchimmert. Aber jede der landſchaftlichen Grundformen kann ſowohl ſchön als häßlich ſich geſtalten. Die Monotonie, die im Ruf der Häßlichkeit ſteht, verdient denſelben erſt durch den Indifferentismus abſoluter Geſtaltloſigkeit, wie das bleifarbene, glattſtagnirende Meer unter grauem Himmel bei völliger Windſtille.

Das Geiſthäßliche.

Gehen wir nun von der Natur zum Geiſt über, ſo werden wir vorweg ſagen müſſen, daß der abſolute Zweck des Geiſtes Wahrheit und Güte iſt, denen er die Schönheit eben ſo unterordnet, wie die organiſche Natur ihren abſoluten Zweck, dem Leben. Chriſtus, das Ideal der Freiheit, ſtellen

wir uns nicht gerade häßlich, aber auch nicht in Griechiſcher Weiſe ſchön vor. Was wir Schönheit der Seele nennen, iſt der Begriff der Güte und Reinheit des Willens; eine ſolche kann auch in einem Leibe wohnen, der unanſehnlich, ja häßlich iſt. Der Wille an und für ſich in dem Ernſt ſeiner Heiligkeit geht über das äſthetiſche Element hinaus. Die Geſinnung mit der Tüchtigkeit ihres Inhaltes fragt zunächſt nicht nach der Form, in welcher ſie erſcheint. Die Innigkeit des liebevollen Gemüthes läßt die eckigen Manieren, die Armſeligkeit des Anzugs, die etwaigen Sprachfehler u. dgl. bei dem Handelnden vergeſſen. Es iſt aber natürlich, daß die Wahrheit und Güte des Willens eine Würde der perſönlichen Haltung zur Folge hat, die auch äußerlich bis in die ſinnliche Erſcheinung durchdringt und inſofern gilt vom Geiſt der Lichtenbergiſche Satz, daß alle Tugend verſchönt, alles Laſter verhäßlicht.

Dieſen an ſich richtigen Satz können wir noch allgemeiner ausdrücken, indem wir ſagen, daß alles Gefühl und Bewußtſein der Freiheit verſchönt und alle Unfreiheit verhäßlicht. Freiheit wollen wir hier nur in dem Sinn der in ſich unendlichen Selbſtbeſtimmung nehmen und dabei von der Wahrheit ihres Inhaltes abſtrahiren. Der Organismus iſt einmal dazu beſtimmt, nichts für ſich ſelber zu bedeuten, ſondern als das Werkzeug des Geiſtes dieſen in ſich durchſcheinen zu laſſen. Wir können an den Raçen und Ständen die Wahrheit dieſes Begriffs beobachten. Mit der wachſenden Freiheit wächſt auch die Schönheit der Erſcheinung. Die ariſtokratiſchen Geſchlechter werden ſchöner, weil ſie ſich freier fühlen, weil ſie von der Gebundenheit an die Natur emancipirter ſind, weil ſie mehr Muße haben und dieſelbe durch Spiel, Liebe, Waffenübung, Poeſie ausfüllen. Die Inſulaner

der Südsee waren schön, so lange sie der Liebe, dem Tanz, dem Kampf und dem Genuß des Seebades lebten. Die Neger von Dahomey und Benin sind schön, weil sie mit sinnlichem Wohlsein kriegerischen Muth und mercantilische Unternehmungslust verbinden. Sie nehmen daher auch schon an der Schönheit ein Interesse. Der König hat eine Leibwache von mehren tausend Amazonen wahrhaft schöner und tapferer Mädchen, von denen A. Boué uns Zeichnungen gegeben hat. Wer ein Geschenk vom Könige empfängt, drückt seinen Dank durch einen Tanz, also durch einen ästhetischen Act, öffentlich vor allem Volke aus.

Auch der in moralischem Betracht nach gewissen Seiten hin schlechte oder gar böse Mensch kann doch Schönheit zeigen, sofern er neben seinen Untugenden und Lastern auch Tugenden, selbst Gemüth besitzen kann. Namentlich wird er oft formale Freiheit, Klugheit, Vorsicht, Besonnenheit, Selbstbeherrschung, Ausdauer haben, wodurch Verbrecher sogar mit einem gewissen ritterlichen Schwung und Adel hervorstechen. Es kommen auf diesem Gebiet seltsame Wunderlichkeiten vor. Eine Ninon de l'Enclos war gewiß schön und nicht weniger galant, als schön; allein sie war es mit Freiheit von niedrigen Nebenrücksichten; sie war es mit Gefühl und Grazie und blieb daher schön. Sie verschenkte ihre Gunst mit Freiheit nach Neigung, aber sie verkaufte sie nicht.

Weil der Leib im Verhältniß zum Geist einen nur symbolischen Werth ansprechen darf, so erklärt sich, wie es möglich wird, daß ein Mensch körperlich sogar häßlich sein kann, schief gewachsen, von unregelmäßigen Gesichtszügen, blatternarbig und daß er doch dies Alles nicht nur kann vergessen lassen, sondern noch mehr, daß er diese unglücklichen Formen von Innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben

vermag, deſſen Zauber uns unwiderſtehlich hinreißt, — wie der häßliche Mirabeau die ſchönſten Frauen leidenſchaftlich zu feſſeln wußte, ſobald ſie nur ihm zu ſprechen erlaubten; wie Richard III. bei Shakespeare in ſolch geiſtüberlegener Weiſe an der Bahre Heinrichs VI. die Liebe der ihm zuerſt fluchenden Anna zu erwerben weiß; wie Alkibiades im Platoniſchen Sympoſion von Sokrates ſagt, daß er ſchweigend häßlich, redend aber ſchön ſei.

Daß das Böſe als das Geiſthäßliche, wenn es habituell wird, die Phyſiognomie des Menſchen verhäßlichen müſſe, liegt in ſeinem Weſen, weil es diejenige Unfreiheit iſt, die aus der freien Negation der wahrhaften Freiheit entſpringt. Der Habitus und die Phyſiognomie glücklicher Naturvölker kann ſchön ſein, weil ſie einer wenn auch vorerſt natürlichen Freiheit ſich erfreuen. Die Unfreiheit, welche darin beſteht, daß man das Böſe, indem man es als das Böſe weiß, doch will, enthält den tiefſten Widerſpruch des Willens mit ſeiner Idee; ein Widerſpruch, der ſich auch äußerlich verrathen muß. Einzelne Verkehrtheiten und Laſter gewinnen ihren beſtimmten phyſiognomiſchen Ausdruck. Neid, Haß, Lüge, Geiz, Wolluſt arbeiten ihnen eigenthümliche Formen aus. So bemerkt man an Diebinnen einen unſichern, ſeitlich abirrenden Blick, deſſen Bewegung die Franzoſen vom Lateiniſchen fur fureter nennen und der in ſeinem flüchtig ſcharfen, verſtohlen offenen Umhertaſten etwas Entſetzliches hat. Wenn man große Gefängniſſe beſucht und in Säle tritt, wo öfter ſechszig bis hundert Diebinnen zuſammen ſpinnen, ſo kann man dieſen ſpecifiſchen Blick des lauernden, kniffigen Auges gleichſam als Gattungsblick wahrnehmen. Noch größer muß natürlich die Häßlichkeit werden, wenn das Böſe an und für ſich gewollt wird. Aber ſo paradox es klingt, ſo wird doch

dadurch, daß das Böſe in dieſem Fall als eine ſyſtematiſche Totalität ſich fixirt, wieder eine gewiſſe Harmonie des Willens und damit auch der Erſcheinung hervorgebracht, welche die Formen äſthetiſch mildert. Die Verirrung des einzelnen Laſters kann oft einen viel unangenehmern, grellern Ausdruck haben, als das ſchlechthin Böſe, das in ſeiner Negativität wieder ein Ganzes iſt. Das grobe Laſter wird in ſeiner Einſeitigkeit augenfällig; die Tiefe oder vielmehr Untiefe des abſolut Böſen durchdringt mit ihrer Intenſität Habitus und Antlitz auf gleichmäßigere Weiſe und kann exiſtiren, ohne der Criminaljuſtiz beſondern Stoff zu bieten. Reiche, von aller Cultur beleckte, jedem Eigenſinn fröhnende, in den feinſten Raffinements ihrer Selbſtſucht ſchwelgende, in Frauenverführung kokettirende, in der Qual ihrer Blaſirtheit die Qual ihrer Diener werdende Salonmenſchen ſind oft in das abgrundloſe Inſichſein des Böſen verfallen. — Nach rückwärts mit der Natur verglichen erkennen wir hier die Steigerung, daß die Natur in manchen Thieren das Häßliche allerdings unmittelbar und poſitiv hervorbringt, daß der Menſch aber die ihm gegebene Naturſchönheit von Innen heraus durch das Böſe zu entſtellen und zu verzerren vermag, ein Werk der ſich ſelbſt vernichtenden Freiheit, deſſen das Thier unfähig iſt.

Die Urſache des Böſen und des durch daſſelbe vermittelten Häßlichen in der äußern Erſcheinung des Menſchen iſt alſo die Freiheit deſſelben, keineswegs ein transcendentes Weſen außer ihm. Das Böſe iſt die eigene That des Menſchen und ſo gehören ihm auch deſſen Folgen. Da nun der Menſch die Naturſeite weſentlich an ſich hat, ſo ergibt ſich, daß auch alle diejenigen Beſtimmungen des Häßlichen, die wir bei der organiſchen, insbeſondere animaliſchen Natur fanden, bei dem

Menſchen möglich ſind. Der Typus deſſelben ſollte freilich ſeiner Idee nach die Schönheit der menſchlichen Erſcheinung erwarten laſſen, allein die empiriſche Realität, weil der Zufall und die Willkür in ihr nothwendige Factoren ausmachen, zeigt uns auch häßliche Geſtalten und zwar nicht blos in der Form vereinzelter Individuen, ſondern in der erblichen Ausbreitung über größere Kreiſe. Doch ſind ſolche Geſtalten nicht Gattungen in dem Sinn, wie es von Geburt häßliche Thiere gibt, in deren Begriff ſchon die Häßlichkeit, das Verzerrte und Widerſpruchsvolle liegt. Gegen die Idee des Menſchen gehalten, bleiben ſie Zufälligkeiten, die empiriſch nur relativ nothwendig waren. Sie können theils ſingulärer, theils particulärer Art ſein. Singulärer Art, wenn ein menſchlicher Organismus durch individuelle Krankheit, z. B. Skropheln, Rückgratverkrümmung, Bruch u. dgl. verunſtaltet wird; particulärer Art, wenn die Verunſtaltung ſich dadurch erzeugt, daß der Organismus einer beſondern Localität ſich anpaſſen muß. In dieſem Fall der Adaption an eine beſtimmte Bodenform und an ein beſtimmtes Klima muß der Menſch dieſelben Proceſſe, wie die Pflanze und das Thier, durchlaufen Die Verſchiedenheit der telluriſchen Bedingungen drückt ſich auch in der Verſchiedenheit des Habitus und der Phyſiognomie aus, zumal ſie auch eine Verſchiedenheit der Lebensart hervorrufen. Der Bewohner des Gebirgs und der der Ebene, der Waldjäger und der Fiſcher, der Hirt und der Ackerbauer, der Polanwohner und der Tropenländer, empfangen nothwendig einen andern anthropologiſchen Charakter. Selbſt der Cretinismus iſt hieher zu rechnen, da er an beſtimmten Localitäten, namentlich an gewiſſen von Kalkauflöſungen geſchwängerten Bergwaſſern zu haften ſcheint. Der Cretin iſt noch häßlicher als der Neger,

Tod, noch an ſich hat. Ein Geneſender iſt ein Anblick für Götter!

Doch können wir den Geiſt hier noch nicht verlaſſen, denn noch auf andere Weiſe, als in nur gewöhnlicher Krankheit, kann er Häßlichkeit erzeugen. Er kann nämlich in ſich erkranken und den Widerſpruch, in welchen er mit ſich als Geiſt geräth, dann auch in ſeiner Erſcheinung ausdrücken. Oder richtiger, die Seelenſtörung ſelber iſt ſo gut, als das Böſe, das eigentlich Häßliche im Geiſt als ſolchem. Dieſe Häßlichkeit aber des Innern überſetzt ſich auch in die Aeußerlichkeit. Blödſinn, Verrücktheit, Wahnſinn, Raſerei, machen den Menſchen häßlich. Auch die Betrunkenheit als eine acute, künſtlich erzeugte Selbſtentfremdung des Geiſtes gehört hieher. Die Beſonnenheit, mit welcher der bei ſich ſeiende Geiſt alle ſeine Verhältniſſe zuſammenfaßt und ſich, den einzelnen, doch zugleich als allgemeines Vernunftweſen weiß, verleihet dem Geiſt die rechte Gegenwart und demgemäß auch die rechte Herrſchaft über ſeinen Organismus. In der Seelenſtörung aber verliert der Menſch die Allgemeinheit ſeines Selbſtgefühls als blödſinniger, oder er entäußert ſie an eine Endlichkeit als Verrückter, oder er fühlt ſich als Wahnſinniger von der Macht eines Widerſpruchs in ſich vernichtet und rettet ſich aus dieſem Widerſpruch nur durch Fiction eines andern oder durch Raſerei. In allen dieſen Fällen ertheilt der Kranke dem Reellen wie dem Imaginären falſche Werthe. Der Blödſinnige verſinkt mehr und mehr in thieriſche Apathie; bei dem Verrückten entwickelt ſich ein eigenthümlicher, von der Realität der gegenwärtigen Gegenſtände und Menſchen in's Unbeſtimmte abirrender Blick, ein ekles Grimaſſiren, eine widrige Beweglichkeit oder Starrheit, und ſelbſt bei den Wahnſinnigen, die an tieferer Zerriſſenheit

der Häßlichkeit, wenn ſie die Geſtalt abnorm verändert, wohin alſo auch Waſſerſucht, Tympanitis u. dergl. gehören. Aber ſie iſt es nicht, wenn ſie in Kacherie, in Hektik, in Fieberzuſtänden, dem Organismus jene transcendente Tinctur gibt, die ihn ätheriſcher erſcheinen läßt. Die Abmagerung, der brennende Blick, die bleichen oder vom Fieber gerötheten Wangen des Kranken können das Weſen des Geiſtes ſogar unmittelbarer zur Anſchauung bringen. Der Geiſt iſt dann gleichſam ſchon von ſeinem Organismus geſchieden. Er durchwohnt ihn noch, allein nur um ihn in der That zum reinen Zeichen zu machen. Der ganze Körper in ſeiner durchſichtigen Morbidezza bedeutet ſchon nichts mehr für ſich und iſt durch und durch nur noch Ausdruck des von ihm bereits auswandernden, naturunabhängigen Geiſtes. Wer hätte nicht ſchon eine Jungfrau oder einen Jüngling auf dem Sterbebette geſehen, die als Opfer der Schwindſucht einen wahrhaft verklärten Anblick darboten! So etwas iſt bei keinem Thiere möglich. — Aus denſelben Gründen ergibt ſich auch, daß der Tod keineswegs mit Unausbleiblichkeit eine Verhäßlichung der Geſichtszüge hervorzubringen hat, ſondern eben ſowohl einen ſchönen, ſeligen Ausdruck hinterlaſſen kann.

Kann nun Krankheit den Menſchen unter gewiſſen Umſtänden ſogar verſchönen, ſo kann ſie noch mehr im Verſchwinden eine Urſache des Schönen werden. Die allmälige Wiederkehr der Geſundheit gibt dem Blicke freie Klarheit, den Wangen ſanfte Röthe. Das Wiederſchwellen der Adern und Muskeln und das Spiel der Kraft, die ſich genußverlangend wieder zu regen beginnt, verbreiten eine außerordentliche potenzirte Schönheit und übergießen die Geſtalt mit jenem unausſprechlichen Zauber, in welchem der Reiz der Verjüngung noch ſeinen Gegenſatz der Hinfälligkeit, das Leben den

einen zweiten, und, wie es scheint, größern hinzufügen, denn wie ist es möglich, daß das Häßliche schön werden könne?

Durch diese Fragen sehen wir uns in neue Schwierigkeiten verwickelt. Da sie sich von selbst aufdrängen, hilft man sich gegen sie gewöhnlich dadurch, daß man den trivialen Satz hervorsucht, die Schönheit bedürfe der Häßlichkeit oder könne sich ihrer doch wenigstens bedienen, um als Schönheit desto nachdrücklicher zu erscheinen; — ähnlich, wie man wohl das Laster zu einer Bedingung der Tugend macht. Von der dunklen Folie des Häßlichen hebe sich das reine Bild des Schönen um so leuchtender ab.

Kann man sich aber wohl bei diesem Satz beruhigen? Seine Wahrheit, daß nämlich dem Häßlichen gegenüber das Schöne um so mehr als schön empfunden werden müsse, ist nur relativ. Wäre sie absolut, so müßte alles Schöne sich die Begleitung eines Häßlichen wünschen. Nur neben einem Thersites würde dann die Schönheit eines Achilleus ganz sein, was sie sein soll. Allein eine solche Behauptung ist irrig. Das Schöne, als der sinnlich erscheinende Ausdruck der Idee, ist in sich absolut und bedarf nicht eines Haltes außer sich, einer Verstärkung durch seinen Gegensatz. Es wird nicht schöner durch das Häßliche. Die Gegenwart des Häßlichen bei dem Schönen kann nicht das Schöne als solches, sondern nur den Reiz des Genießens erhöhen, indem wir, ihm gegenüber, die Vortrefflichkeit des Schönen um so lebhafter fühlen; — wie z. B. viele Maler zur Danaë, indem sie mit süßschmachtendem Verlangen den Goldregen in ihrem schönen Schooß empfängt, eine runzlichte, spitzkinnige Alte im Hintergrund oder an der Seite gemalt haben.

Aber das schlechthin Schöne und Erhabene läßt uns vielmehr sogar seine ausschließliche und unbedingte Gegenwart

wünschen. Es ist so sehr sich selbst genug, daß es nicht nur aller Folie des Häßlichen entrathen kann, sondern daß eine solche auch störend zu wirken vermag. Das absolut Schöne wirkt beruhigend und läßt über sich momentan alles Andere vergessen. Wozu aus seiner seligen Fülle auf Anderes abgelenkt werden? Wozu seinen Genuß durch die Reflexion auf sein Gegentheil würzen? Hat neben der Statue des Gottes im Adyton seines Tempels noch die eines tückischen Dämons Raum? Will der Anbetende sich an etwas Anderm, als an den Zügen des Gottes ersättigen?

Wir müssen also die uneingeschränkte Geltung des Satzes, daß das Häßliche in der Kunst um des Schönen willen da sei, verwerfen. In der Architektur, Sculptur, Musik und Lyrik würde man besonders verlegen sein, ihn zu bewähren. Der Contrast, dessen die Kunst oft bedarf, braucht nicht durch den Gegensatz des Häßlichen erzeugt zu werden; das Schöne ist mannigfaltig genug, sich mit seinen eigenen Formen zu contrastiren — wie z. B. in Göthe's Iphigenia lauter schöne Charaktere auftreten; oder in Raphaels Sixtinischer Madonne nur Majestät, Huld, Anmuth, Würde, Lieblichkeit und durchaus nichts Häßliches zu finden ist und es doch in diesen Werken nicht an Contrasten fehlt, die, als schöne, jenes unendliche Entzücken bereiten, das dem Absoluten als dem mangellos Göttlichen inwohnt. Die teleologische Auffassung des Häßlichen hat also keine durchgreifende Berechtigung. Für die Natur haben wir uns überzeugt, daß es ihr, teleologisch genommen, wesentlich auf das Leben und erst in zweiter Rücksicht auf die Schönheit ankommt. Auch für den Geist haben wir gesehen, daß in ihm Wahrheit und Güte aller ästhetischen Forderung vorangehen. Es ist schön, wenn das Wahre und Gute auch schön

erſcheinen, allein es iſt nicht nothwendig. Daß man dies nicht ſo zu verſtehen habe, als ob Wahrheit und Güte, wenn ſie nicht in idealer Schönheit zu erſcheinen vermögen, ſich häßlich darſtellen müßten, iſt ausdrücklich bemerkt worden. Das unbefangen Häßliche hat weder in der Natur, noch im Geiſt einen ihm äußern Zweck. Die Natur warnt uns vor Giften in Metallen, Pflanzen und Thieren nicht durch abſchreckende Geſtalt und Farbe und der liebenswürdigſte Geiſt kann das fatale Schickſal haben, mit einem Aeſopiſchen Höcker, mit einem Byronſchen Schleppfuß zeitlebens vorlieb nehmen zu müſſen.

Wie kann nun die Kunſt, deren Zweck nur das Schöne ſein ſoll, dazu kommen, das Häßliche zu bilden? Der Grund muß offenbar tiefer liegen, als in jenem äußerlichen Reflexionsverhältniß. Er liegt im Weſen der Idee ſelber. Die Kunſt hat zwar — und dies iſt gegen die Freiheit des Guten und Wahren ihre Schranke — das ſinnliche Element nothwendig, aber in dieſem Element will und ſoll ſie die Erſcheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Weſen der Idee, die Exiſtenz ihrer Erſcheinung frei zu laſſen und damit die Möglichkeit des Negativen zu ſetzen. Alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür entſpringen können, realiſiren auch factiſch ihre Möglichkeit und die Idee beweiſt ihre Göttlichkeit vornämlich durch die Macht, mit welcher ſie im Gewimmel der ſich kreuzenden Phänomene, in der Entzweiung von Zufall und Zufall, von Trieb und Trieb, von Willkür und Willkür, von Leidenſchaft und Leidenſchaft, doch in dem Ganzen die Einheit ihres Geſetzes erhält. Will alſo die Kunſt die Idee nicht blos einſeitig zur Anſchauung bringen, ſo kann ſie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale ſtellen uns

allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive, hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen. Die Griechen, so sehr sie im Idealischen lebten, haben doch Hekatoncheiren, Kyklopen, Satyre, Grajen, Empusen, Harpyen, Chimären, haben einen hinkenden Gott gehabt, haben in ihrer Tragödie Verbrechen der scheußlichsten Art (Oedipodie und Orestie), Wahnsinn (Ajas), ekle Krankheit (der Eiterfuß des Philoktetes) und vollends in ihrer Komödie Untugenden und Schändlichkeiten aller Art zur Anschauung gebracht. Mit der christlichen Religion aber als der, welche das Böse in seiner Wurzel erkennen und von Grund aus überwinden lehrt, ist das Häßliche nun vollends in die Welt der Kunst eingeführt.

Aus diesem Grunde also, die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu schildern, kann die Kunst die Bildung des Häßlichen nicht umgehen. Es wäre eine oberflächliche Auffassung der Idee, wollte sie sich auf das einfach Schöne beschränken. Aus dieser Integration folgt jedoch nicht, daß das Häßliche mit dem Schönen ästhetisch auf gleicher Stufe stünde. Die secundäre Entstehung des Häßlichen macht auch hier einen Unterschied. Das Schöne nämlich, weil es in sich selbst beruhet, kann auch ganz beziehungslos und ohne allen weitern Hintergrund von der Kunst hervorgebracht werden, während das Häßliche einer gleichen Selbstständigkeit ästhetisch nicht fähig ist. Empirisch freilich versteht es sich von selbst, daß das Häßliche auch isolirt auftreten kann, ästhetisch hingegen ist ein abstractes Fixiren des Häßlichen unzulässig, denn ästhetisch muß es sich immer in das Schöne reflectiren, an welchem es die Bedingung

seiner Existenz hat. Wir können nunmehr den oben für das Schöne betrachteten Satz wieder aufnehmen und sagen, daß das Häßliche allerdings, da es nicht in sich selbst beruhet, an dem Schönen die ihm nothwendige Folie besitzt. Neben einer Danaë lassen wir uns wohl die häßliche Alte gefallen, aber diese allein würde der Maler uns nicht malen, es wäre denn als Genrebild, wo die Situation das ästetische Element ausmachen würde, oder als Portrait, das zunächst unter die Kategorie der historischen Richtigkeit fällt. Die Abhängigkeit des Häßlichen vom Schönen ist ganz natürlich wieder nicht so zu nehmen, als dürfte das Häßliche sich das Schöne zum Mittel machen. Dies wäre eine Absurdität. Das Häßliche kann also neben dem Schönen, gleichsam unter seinem Patronat, accidentell erscheinen; es kann uns die Gefahr vergegenwärtigen, der das Schöne in der Freiheit seiner Beweglichkeit beständig ausgesetzt ist, aber es kann nicht directer und exclusiver Gegenstand der Kunst werden. Nur die Religionen können auch das Häßliche als absolutes Object hinstellen, wie so viele scheußliche Götteridole ethnischer Religionen, aber auch Idole christlicher Secten zeigen.

In der Totalität der Weltanschauung macht das Häßliche, wie das Kranke und das Böse, nur ein verschwindendes Moment aus und in der Verschlungenheit mit diesem großen Zusammenhang ertragen wir es nicht nur, sondern kann es uns interessant werden. Nimmt man es aber aus diesem Zusammenhang heraus, so wird es ästhetisch ungenießbar. Erblicken wir z. B. auf dem Eykschen Weltgericht zu Danzig auf der einen Seite des Mittelbildes einen Flügel, der uns die Grauengestalten der Hölle, die Verzweiflung der Verdammten und den Hohn der mit ihrer Strafe beschäftigten Teufel darstellt, so hat der Maler diesen finstern Knäuel

widriger Fratzen offenbar nur in Beziehung zu dem gegenüberstehenden Flügel gemalt, der den Eintritt der Begnadeten in die lichten Hallen des Himmels enthält, und beide hat er wieder nur gemalt im Verhältniß zu dem großen Mittelbilde, dem Gericht selbst, welches erst die Extreme der Seitenbilder erklärt und zu ihnen in symmetrischen Gruppen und wunderbaren Farben-Auf- und Abstufungen den Uebergang macht. Aber die Hölle allein oder gar einen Teufel allein würde er nicht gemalt haben. Für Zwecke der Belehrung isoliren wir natürlich auch das Häßliche, aber ein Künstler, der dasselbe noch so porträtartig treu wiedergäbe, würde niemals glauben, damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Das Bild eines Christuskopfes wird Jedermann ohne Bedenken sich überall aufstellen; nicht so die Maske eines Mephisto. Eine solche Vereinzelung würde dem Häßlichen eine Selbstständigkeit zugestehen, die gegen seinen Begriff ist, während das Schöne in der Malerei bis zum Stillleben herunter isolirt werden kann. So haben auch alle Werke der Poesie, die sich einen schlechthin häßlichen Gegenstand genommen haben, bei allem Aufwand von Geist nie die geringste Popularität gewinnen können. Niemand kann an dergleichen rechte Freude haben. Die Franzosen besitzen Lehrgedichte über die Pornographie und sogar über die Syphilis; die Holländer über die Blähungen u. s. w., allein die Eigenthümer solcher Gedichte schämen sich sogar, wenn man sie bei ihnen trifft. Jener Prinz von Pallagonia, von welchem Göthe erzählt (13), wollte das Häßliche selbst durch die Kunst, die gegen seine Gestaltung sich am Entschiedensten sträubt, durch die Sculptur in einer gewissen systematischen Vollständigkeit darstellen und hat mit all seinem Aufwande doch nichts hervorgebracht, als eine verworrene, lächerlichtrau-

rige Curosität. Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Häßlichen das Daſein; in dieſer Verbindung aber kann es große Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf ſeiner nicht nur zur Vollſtändigkeit der Welterfaſſung, ſondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung in's Tragiſche oder in's Komiſche.

Wenn nun die Kunſt das Häßliche darſtellt, ſo würde es, wie es ſcheint, gegen den Begriff deſſelben ſein, es zu verſchönen, denn in dieſem Fall wäre ja das Häßliche nicht mehr häßlich, ganz abgeſehen davon, ob nicht ein Verſchönen des Häßlichen, als das ſophiſtiſche Wegkünſteln einer äſthetiſchen Lüge, nicht noch ein Häßliches mehr durch den innern Widerſpruch hervorbringen würde, das Häßliche, alſo die Negation des Schönen, doch wieder ſchön zu bilden, ihm folglich etwas Poſitives anzulügen, was gegen ſeine Natur iſt und ſchließlich eine Caricatur des Häßlichen, einen Widerſpruch des Widerſpruchs, zu erzeugen. So ſcheint es, wie geſagt, und doch iſt es wahr, daß die Kunſt auch das Häßliche idealiſiren, d. h. nach den allgemeinen Geſetzen des Schönen, die es durch ſeine Exiſtenz verletzt, behandeln muß; nicht, als ſollte die Kunſt das Häßliche verbergen, verkleiden, verfälſchen, mit ihm fremden Ausputz verzieren, wohl aber daſſelbe, der Wahrheit unbeſchadet, nach dem Maaß ſeiner äſthetiſchen Bedeutung geſtalten. Dies iſt nothwendig, denn die Kunſt verfährt in dieſer Weiſe mit aller Wirklichkeit. Die Natur, welche die Kunſt uns darſtellt, iſt die wirkliche und doch nicht die gemein empiriſche Natur. Sie iſt die Natur, wie ſie ſein würde, wenn ihre Endlichkeit ihr ſolche Vollendung geſtattete. Und ſo iſt die Geſchichte, welche die Kunſt uns gibt, die wirkliche und doch nicht die gemein empiriſche Geſchichte. Sie iſt die Geſchichte nach ihrem

Weſen, nach ihrer Wahrheit, als Idee. In der gemeinen Wirklichkeit mangelt es niemals an den empörendſten und widerwärtigſten Häßlichkeiten; die Kunſt darf dieſelben nicht ſo ohne Weiteres aufnehmen. Sie muß uns das Häßliche in der ganzen Schärfe ſeines Unweſens vorführen, aber ſie muß dies dennoch mit derjenigen Idealität thun, mit der ſie auch das Schöne behandelt. Bei dieſem läßt ſie vom Inhalt deſſelben Alles hinweg, was ſeiner nur zufälligen Exiſtenz angehört. Sie hebt das Bedeutſame einer Erſcheinung hervor und verwiſcht in ihm die unweſentlichen Züge. Das Gleiche muß ſie mit dem Häßlichen thun. Sie muß an ihm diejenigen Beſtimmungen und Formen herausſtellen, die das Häßliche zum Häßlichen machen, allein ſie muß alles dasjenige von ihm entfernen, was ſich nur zufällig in ſein Daſein eindrängt und ſeine Charakteriſtik ſchwächt oder verwirrt. Dies Reinigen des Häßlichen vom Unbeſtimmten, Zufälligen, Charakterloſen, iſt ein Act der Idealiſirung, die nicht im Hinzuthun eines dem Häßlichen fremden Schönen, ſondern in einer prägnanten Hervorkehrung derjenigen Elemente beſteht, die es zum Gegenſatz des Schönen ſtempeln und in denen, ſo zu ſagen, ſeine Originalität, als die des äſthetiſchen Widerſpruchs liegt. Die Griechen erreichten in dieſer Idealiſirung allerdings zuweilen einen Punct, wo ſie das Häßliche aufhoben und in das poſitiv Schöne umbildeten, wie bei den Eumeniden und bei der Meduſe (14). Wenn man aber ſich häufig vorgeſtellt hat, als ob die Griechen die ideale Schönheit vorzüglich in einer heitern Ruhe geſucht und die Bewegtheit und Heftigkeit des Ausdrucks als häßlich gemieden hätten, ſo iſt dies eine zu enge, von einzelnen Sculpturwerken hergenommene Vorſtellung ihrer Kunſt. Von der Poeſie wird man dies bei einigem Nachdenken bald einräumen;

von der Sculptur hat Anſelm Feuerbach in ſeinem trefflichen Werk über den Vaticaniſchen Apollo den Beweis geführt, daß ſie auch das Furchtbare und die dramatiſche Lebendigkeit nicht ſcheuete (15); von der Malerei lehrt uns dies nicht nur das tiefere Eindringen in die Wandmalerei von Herculanum und Pompeji, ſondern auch die Beſchreibung der Gemälde des Polygnotos in den Leschen zu Delphi und zu Athen, wie auch Göthe bei ihrer Beſprechung ausdrücklich zu bemerken ſich veranlaßt ſieht, ein ſo großer Verehrer der Heiterkeit, Ruhe und maaßvollen Lebendigkeit er auch war (16).

Das Häßliche muß alſo durch die Kunſt von allem ihm heterogenen Ueberfluß und ſtörſamen Zufall gereinigt und ſelbſt wieder den allgemeinen Geſetzen des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine iſolirte Darſtellung des Häßlichen dem Begriff der Kunſt widerſprechen, weil es durch ſie als Selbſtzweck erſchiene. Die Kunſt muß ſeine ſecundäre Natur hervorblicken laſſen und daran erinnern, daß es urſpünglich nicht durch ſich ſelbſt, daß es nur an und aus dem Schönen als deſſen Negation exiſtirt. Wird es nun in dieſer ſeiner accidentellen Stellung zur Anſchauung gebracht, ſo muß bei ihm alle Rückſicht genommen werden, die ihm als einem Moment in einer harmoniſchen Totalität zukommt. Es darf nicht müßig ſein, ſondern ſich als nothwendig erweiſen. Es muß ſich angemeſſen gruppiren und ſich für das Ganze den Geſetzen der Symmetrie und Harmonie, die es an der eigenen Geſtalt verletzt, unterordnen; es darf ſich nicht über das ihm nach dem Zuſammenhang gebührende Maaß hervordrängen und muß eine Kraft individuellen Ausdrucks beſitzen, die es in ſeiner Bedeutung nicht verkennen läßt.

Nehmen wir z. B. die bildende Kunst, so ist die Anschauung eines Menschen, der seine Nothdurft verrichtet oder der sich erbricht, gewiß ekelhaft. Dennoch haben Maler sich nicht gescheuet, solche Züge bei großen Gastereien mit aufzuführen. Es ist einmal der Lauf der Welt, daß die Leute, wenn es ihnen prächtig schmeckt, sich auch wohl übernehmen. Zur Vollständigkeit der Schilderung hat der Künstler diesen Moment nicht fortlassen wollen, allein er hat es durch die Art seiner Darstellung ästhetisch gemildert. Paul Veronese hat so bekanntlich die Hochzeit zu Kanah gemalt. Im Vordergrund hat er einen kleinen Jungen gemalt, der in kindlicher Unschuld pißt. Ein Kind in dieser Situation ist im Vordergrund ertragsam, zumal es, wie es lächelnd sein Röckchen emporhebt, die niedlichen Waden und Lenden zeigt. Den sich Erbrechenden aber, einen Erwachsenen, der des guten Essens und Trinkens zu viel genossen, sehen wir in den Hintergrund gestellt, wo er den weinschweren Kopf an eine Mauer lehnt.

Die Dissonanz ist, musikalisch genommen, die Vernichtung der Musik, die Unmusik. Der Musiker darf sie aber nicht willkürlich, vielmehr nur da eintreten lassen, wo sie vorbereitet ist, wo sie nothwendig wird, wo sie durch die Auflösung des Mißtons den Triumph der höhern Harmonie begründet.

Der Dichter, der uns einen Kaliban hinstellt, thut dies auf einer Insel im Weltmeer, die von einem Zauberer beherrscht wird, so daß in diesem Zusammenhang seine Erscheinung die Absonderlichkeit verliert. Er ist der ursprüngliche barbarische Einwohner dieser wilden Insel, über den sich der gebildete Eindringling zum Herren gemacht hat — das Schicksal aller Naturvölker, die mit Culturvölkern in Be-

rührung kommen. Kaliban hat daher, Prospero gegenüber, ſogar ein Urrecht des Beſitzes und weiß dies auch. Er iſt alſo nicht blos ein Ungethüm, ſondern er drückt eine weltgeſchichtliche Idee aus. Aber noch mehr. Als ätheriſche Compenſation hat ihm Shakeſpeare den Ariel hinzugefügt, wodurch uns einerſeits das Täppiſche und Thieriſche des gezähmten Ungeheuers ſchärfer hervortritt, wir andrerſeits aber auch uns über ſeine plumpe Maſſenhaftigkeit durch den Contraſt des zierlichen Luftgeiſtes erhoben fühlen.

Eine beſondere Frage könnte hier die Architektur durch ihre Ruinen veranlaſſen. Die Zertrümmerung eines Gebäudes ſollte nämlich Häßlichkeit erwarten laſſen; allein es wird, ob dies der Fall, theils von dem Bau, theils von der Art ſeiner Zerſtörung abhängen. Der ſchöne Bau nämlich wird auch als Ruine noch die Größe ſeines Plans, die Kühnheit ſeiner Verhältniſſe, den Reichthum und die Zierlichkeit ſeiner Ausführung zeigen und unſere Phantaſie wird unwillkürlich aus ſeinen Andeutungen wieder das Ganze herzuſtellen verſuchen. Der häßliche Bau kann durch die Zertrümmerung gewinnen; ſeine Fragmente können phantaſtiſch durcheinander geworfen werden, abgeſehen davon, daß die Zerſtörung des Häßlichen uns eine äſthetiſche Genugthuung gewährt. Allein es wird auch darauf ankommen, wie die Ruine beſchaffen iſt, wie die Trümmer durcheinandergeſchleudert, welche Reſte übrig geblieben ſind. Ein winziger Steinhaufen, ein paar kahle Mauren gewähren noch keinen maleriſchen Anblick. Die Trümmer einer Scheune, eines Viehſtalls werden ſelbſt in Mondſcheinbeleuchtung uns nicht intereſſiren; ein Palaſt hingegen, ein Kloſter, eine Ritterburg werden uns romantiſch erſcheinen. Daß die Ruine als ſchön erſcheinen kann, wird endlich nicht nur durch die urſprünglichen Verhältniſſe des

Baues und die Art seiner Zerstörung, sondern auch dadurch bestimmt, ob das Bauwerk mit der umgebenden Natur verwächst und selbst den Charakter eines Naturwerks annimmt. Indem Dach und Fenster und Thüren offen stehen, indem alle Abgeschlossenheit aufhört, indem das Moos die Steine begrünt, Pflanzen sich zwischen den Steinen einwurzeln, Vögel ihre Nester bauen und der Fuchs durch das zerbrochene Fenster lugt, ist der Bau gleichsam zu einer Production der Natur geworden, der sie in ihren Basaltformationen oft sehr nahe kommt.

Das Häßliche im Verhältniß zu den einzelnen Künsten.

Zur Möglichkeit überhaupt, in das Häßliche zu verfallen, haben die Künste eine ganz gleiche Stellung. Jede kann es, und zwar bis zur Unerträglichkeit hervorbringen. Dennoch findet eine qualitative Temperatur dieser allgemeinen Möglichkeit nach der Eigenthümlichkeit einer jeden statt. Nach der Natur einer jeden Kunst ist ihr Inhalt, ihr Umfang, ihre Modalität, eine andere. Wir können die verschiedenen Künste als einen Weg zur ästhetischen Selbstbefreiung des Geistes ansehen, auf welchem er zuletzt, in der Poesie, sich vollkommen selbst erreicht. Der Durchgang durch das verschiedene Material der Realisirung des Schönen stellt uns die besondern Stufen dieser Befreiung dar. In der Materie, im Raum, in der Anschauung, d. h. in der bildenden Kunst, ist er noch außer sich. Mit dem Ton, mit der Zeit, mit der Empfindung d. h. in der Musik, tritt er in sich ein. Mit dem Wort, mit dem Bewußtsein, mit der

Vorſtellung und dem Gedanken, in der Dichtkunſt, gelangt er zur vollkommenen Innerlichkeit und zur völligen Idealität der Form. In dieſem Stufengang wächſt mit der zunehmenden Freiheit, mit der größern Leichtigkeit und äußern Müheloſigkeit der Darſtellung, auch die Möglichkeit des Häßlichen.

In der Architektur kann allerdings ſcheußlich gebauet werden, wie nicht blos zahlloſe dem beſchränkten Bedürfniß entſprungene Gebäude, ſondern wie auch viele öffentliche Bauten, ja ſolche Gebäude zeigen, die ausdrücklich architektoniſche Prachtwerke ſein ſollten. Aber es iſt ſchwer, in der Baukunſt ganz abſcheulich zu ſein. Wenn Göthe geſagt hat, daß Fehler nicht gebaut werden ſollen, weil ſie durch ihre Größe und Dauer den äſthetiſchen Sinn zu ſchmerzlich beleidigen, ſo hat er damit angedeutet, daß die Werke der Architektur zu ernſt und zu koſtbar ſeien, irgendwie leicht genommen zu werden. Durch ſein Material, als die maſſenhafte Materie, fordert das Bauen immer die Ueberlegung heraus. Es muß mindeſtens Sicherheit gewähren und ſeinem Zweck einigermaßen entſprechen. Mit dieſen beiden Nützlichkeitsrückſichten kommt ſchon von ſelbſt immer einige Eurythmie in das Werk. Ein Gebäude iſt um ſo ſchöner, je mehr es nach Außen die Feſtigkeit ſeiner Verhältniſſe beruhigend ausſpricht und je mehr es in ſeiner Geſtalt ſchon ſymboliſch den Zweck verkündigt, dem es gewidmet iſt. Manche Häuſer, aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vornämlich, ſehen freilich ſo aus, als hätte man erſt vier Mauern gebauet, ſie nothdürftig überdacht und dann, wie die Schöppenſtädter in ihrem Rathhauſe, von Innen her nach Laune kleine und große Fenſter ohne alle Symmetrie herausgeſchlagen. Ein größerer Bau wird jedoch immer einige Beſinnung

verrathen und ein Durcheinander verſchiedenartiger Bauſtyle aus verſchiedenen Jahrhunderten wird nicht ſowohl einen häßlichen, als einen phantaſtiſch impoſanten Eindruck machen.

Auch die Sculptur beſchränkt das Häßliche durch die Sprödigkeit und Koſtbarkeit ihres Materials außerordentlich. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, wie ja die ſchreiendſten Thatſachen bekunden, auch die jämmerlichſten Statuen gemeißelt und gegoſſen werden können, allein die Koſtſpieligkeit des Stoffs und die Mühſamkeit der Arbeit werden immerhin den productiven Leichtſinn zügeln. Ein Carrariſcher Marmorblock oder altes Kanonengut zu einer Statue iſt nicht ſo wohlfeil zu haben. Nur ſehr langſam weicht der Block den tauſenden von Hammerſchlägen; nur in ſehr verwickelter oft Jahre in Anſpruch nehmender Procedur wird das Erz der Form eingegoſſen und dann noch Monate auf Monate ciſelirt. Daher iſt auch in keiner Kunſt die Tradition ſo mächtig, als in der Sculptur. Das Neue wagt ſich ſeltener hervor, weil beim Mißlingen zu viel auf dem Spiele ſteht. Ein in Stein ausgehauener, ein in Bronze ausgegoſſener Fehler ſind in ihrer plaſtiſchen Realität viel auffallender, als wenn ſie nur gezeichnet oder gemalt wären. Dazu kommt, daß keine Kunſt vermöge der Idealität, zu welcher das Beharren ihrer Formen drängt, eine ſo geringe Neiglichkeit hat, das Negative in Krankheit, Schmerz und Bosheit darzuſtellen.

Die Malerei dagegen iſt unter den bildenden Künſten dem Verfall in's Häßliche am meiſten preisgegeben, weil ſie die individuelle Lebendigkeit und den Schein der Perſpective vorzutäuſchen hat. Die Bildhauerei kann in der Geſtalt, Stellung und Drapperie einzelne kleinere, ſelbſt größere Fehler bei einer Statue machen und doch noch ganz Achtungs-

würdiges leiſten. Die Malerei aber kann durch die Wohlfeilheit ihres Materials und die Leichtigkeit ihrer Production vielmehr zur Pfuſcherei verleitet werden. Der Umfang ihrer Möglichkeit iſt ſchon unendlich größer, als der der Sculptur: die Landſchaft, das Thier, der Menſch; nichts, was irgend in die Sichtbarkeit zu treten vermag, iſt von ihr ausgeſchloſſen. Zugleich iſt ſie nach vielen Seiten hin bedingt: die Umriſſe der Geſtalten, das Colorit, die Perſpective — was iſt hier nicht Alles zu beachten, das als Einheit erſcheinen ſoll! Daher Unrichtigkeit der Zeichnung, Unwahrheit des Colorits, Falſchheit der Perſpective ſo bald ſich einſchleichen. Eine Verkürzung, wie bald iſt ſie verzeichnet! Ein Farbenton, wie bald vergriffen! Ein Schatten oder ein Lichtreflex, wie bald vergeſſen! Es gibt daher ganz unzweifelhaft viel mehr ſchlechte Gemälde, als Statuen, wobei man nicht einmal die aus religiöſen Principien häßlichen Indiſchen und Aegyptiſchen auszunehmen braucht.

Mit der Muſik ſteigert ſich die Leichtigkeit der Production und mit ihr ſo wie mit der dieſer Kunſt eigenen ſubjectiven Innerlichkeit die Möglichkeit des Häßlichen. Obwohl nämlich dieſe Kunſt in ihrer abſtracten Form, im Tact und Rhythmus, auf der Arithmetik beruhet, ſo iſt ſie doch in dem, was ſie erſt zum wahren, ſeelenvollen Ausdruck der Idee macht, in der Melodie, der größten Unbeſtimmtheit und Zufälligkeit ausgeſetzt und das Urtheil, was ſchön, was nicht ſchön ſei, in ihr oft unendlich ſchwer. Daher denn die Häßlichkeit vermöge der ätheriſchen, volatilen, myſteriöſen, ſymboliſchen Natur des Tons und vermöge der Unſicherheit der Kritik hier noch mehr Boden, als in der Malerei, gewinnt.

Endlich in der freieſten Kunſt, in der Poeſie, erreicht die Möglichkeit des Häßlichen mit der Freiheit des Geiſtes und

mit dem ſo leicht zu ſprechenden oder zu ſchreibenden Wort als dem Medium der Darſtellung den Gipfel. Um der Idee wahrhaft zu genügen, iſt die Poeſie die ſchwerſte Kunſt, weil ſie am wenigſten das empiriſch Gegebene direct nachahmen kann, vielmehr es aus der Tiefe des Geiſtes überall verarbeiten, verdichten muß. Iſt ſie aber einmal da, hat ſie erſt eine literariſche Exiſtenz gewonnen, hat ſie ſich erſt eine poetiſche Technik erſchaffen, ſo iſt auch keine Kunſt ſo leicht zu mißbrauchen, als die Poeſie, weil dann, nach dem bekannten Urtheil eines großen Dichters, die Sprache ſelber ſchon für uns dichtet und denkt. Im Epos, in der Lyrik, Dramatik und Didaktik erzeugt ſich für den Inhalt wie für die Form ein oberflächliches Modificiren deſſelben Materials, deſſen Geſtaltung nur ſcheinbar ſich verändert. Es gehört dann ſchon ein gebildeterer und in ſich durch vielſeitigere Erfahrung bereicherter, durch tiefere Erkenntniß beruhigter Geſchmack dazu, das Häßliche zu entdecken. Hiezu kommt noch das Intereſſe, welches an der Poeſie von Seiten der Tendenz genommen werden kann, ſo daß nicht der poetiſche Werth, ſondern das revolutionaire oder conſervative, das rationaliſtiſche oder pietiſtiſche Pathos das Schickſal eines Gedichts entſcheidet, wie unſere Epoche hiezu ſo viele Beläge liefert. Vor dem Parteiideale iſt bei uns das göttliche Ideal oft verblaſſert, ja verſchwunden. In der Poeſie kann am leichteſten und unmerklichſten geſündigt werden und in ihr wird gewiß die größte Maſſe des Häßlichen producirt.

Das Wohlgefallen am Häßlichen.

Daß das Häßliche ſolle ein Wohlgefallen erzeugen können, ſcheint eben ſo widerſinnig, als daß das Kranke oder Böſe ein ſolches hervorrufe. Und doch iſt dies möglich, einmal auf geſunde, einmal auf krankhafte Weiſe.

Auf geſunde Weiſe, wenn das Häßliche in der Totalität eines Kunſtwerks ſich als eine relative Nothwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird. Nicht das Häßliche als ſolches bewirkt dann unſer Wohlgefallen, ſondern das Schöne, welches den Abfall von ſich, der auch zur Erſcheinung kommt, überwindet. Hiervon iſt oben ſchon gehandelt.

Auf krankhafte Weiſe, wenn ein Zeitalter phyſiſch und moraliſch verderbt iſt, für die Erfaſſung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunſt das Pikante der frivolen Corruption genießen will. Ein ſolches Zeitalter liebt die gemiſchten Empfindungen, die einen Widerſpruch zum Inhalt haben. Um die abgeſtumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteſte, Diſparateſte und Widrigſte zuſammengebracht. Die Zerriſſenheit der Geiſter weidet ſich an dem Häßlichen, weil es für ſie gleichſam das Ideal ihrer negativen Zuſtände wird. Thierhetzen, Gladiatorſpiele, lüſterne Symplegmen, Caricaturen, ſinnlich verweichlichende Melodien, koloſſale Inſtrumentirung, in der Literatur eine Poeſie von Koth und Blut (de bone et de sang, wie Marmier ſagte), ſind ſolchen Perioden eigen.

Eintheilung.

Wenden wir uns nach Beſeitigung dieſer Vorfragen zur Entwickelung der Eintheilung des Begriffs des Häßlichen, ſo haben wir oben ſchon die Stelle, die er in der Metaphyſik des Schönen einnimmt, im Allgemeinen angegeben. Wir haben geſagt, daß er zwiſchen dem Begriff des Schönen an ſich und dem des Komiſchen die negative Mitte ausmache. Dieſe Stellung weicht von derjenigen ab, welche das Häßliche gar nicht als ein beſonderes Moment der Idee des Schönen, ſondern nur als eine untergeordnete Nebenbeſtimmung theils des Erhabenen in der Form des Furchtbaren und Gräßlichen, theils des Komiſchen in der Form des Poſſirlichen und Niedrigkomiſchen behandelt. Viele der heutigen Aeſthetiker nämlich nehmen das Komiſche als den Gegenſatz des Erhabenen und wollen das Abſolutſchöne als die Einheit des Erhabenen und Komiſchen betrachtet wiſſen. Das Komiſche aber ſteht nicht blos dem Erhabenen, es ſteht dem einfach Schönen überhaupt entgegen oder richtiger vielmehr, es ſteht ihnen nicht entgegen, ſondern es iſt die Aufheiterung des Häßlichen in's Schöne. Das Häßliche ſteht dem Schönen entgegen; es widerſpricht ihm, während das Komiſche zugleich ſchön ſein kann, ſchön nicht im Sinn des einfachen, poſitiv Schönen, wohl aber im Sinn der äſthetiſchen Harmonie, der Rückkehr aus dem Widerſpruch in die Einheit. Im Komiſchen iſt ein Häßliches als Negation des Schönen mitgeſetzt, die es jedoch wiederum negirt. Ohne einen Widerſpruch, der durch einen Schein aufgelöſt wird, weil er ſelber nur ein Schein iſt, kann das Komiſche nicht gedacht werden. Ariſtoteles und nach ihm Cicero habe dieſen Zuſammenhang bereits ſo aufgefaßt (16). Der Begriff des Erhabenen iſt auch nicht von

dem des Schönen zu trennen, ſondern als eine eigenthümliche Form deſſelben anzuſehen. Da nun das Häßliche nichts Abſolutes, vielmehr nur ein Relatives iſt, ſo muß für ſeine Begriffsbeſtimmung auf die Idee des Schönen ſelbſt, durch die es bedingt iſt, zurückgegangen werden.

Das Schöne überhaupt iſt, wie wir hier, wo uns nur das Häßliche beſchäftigt, vorauszuſetzen haben, die ſinnliche Erſcheinung der natürlichen und geiſtigen Freiheit in harmoniſcher Totalität.

Das erſte Erforderniß des Schönen iſt deshalb bekanntlich das Bedürfniß der Grenze; es muß ſich als Einheit in ſich ſetzen und ſeine Unterſchiede als organiſche Momente derſelben. Dieſer Begriff der abſtracten Formbeſtimmtheit macht gewiſſermaaßen die Logik des Schönen aus, weil er noch gänzlich von dem beſondern Inhalt deſſelben abſtrahirt und für alles Schöne, in welchem Material es ſich auch realiſire und welches immer ſeine geiſtige Erfüllung ſei, die gleiche formale Nothwendigkeit hat.

Die Negation dieſer allgemeinen Einheit der Form iſt alſo die Formloſigkeit. Die bloße Abweſenheit aller Form iſt nicht ſchön, allein auch noch nicht häßlich. Der Raum in der Grenzenloſigkeit ſeiner Ausdehnung kann nicht häßlich genannt werden; das Nachtſchwarz, worin gar keine Form ſich abſcheidet, auch nicht; ein gleichmäßig fortklingender Ton eben ſo wenig u. ſ. w. Erſt da wird die Formloſigkeit häßlich, wo ein Inhalt eine Form haben ſollte und derſelben noch ermangelt, oder wo zwar ſchon eine Form allein noch nicht ſo geſtaltet iſt, als ſie es dem Begriff des Inhalts gemäß ſein ſollte. Inſofern wir mit dem Ausdruck Formloſigkeit auch die Unbeſtimmtheit der Grenze bezeichnen, kann die Formloſigkeit auch die nothwendige Form eines Inhalts ſein, wie

z. B. die Unendlichkeit des Raums eine ſolche erfordert, denn eine Form, alſo eine Begrenzung zu haben, würde gegen den Begriff des abſoluten Raumes ſein, d. h. er kann nur die Formloſigkeit zu ſeiner Form haben. Soll aber ein Inhalt eine Form haben und iſt dieſe nun nicht da, ſo vergleichen wir ihn mit dieſer für ihn und von ihm ſelber vorausgeſetzten Form und empfinden dieſen Mangel als Häßlichkeit. Metaphyſiſch genommen iſt es allerdings ganz richtig, daß kein Inhalt ohne irgend eine Form exiſtiren kann, relativ aber kann, wie die Inhaltsloſigkeit, ſo auch die Formloſigkeit ausgeſagt werden. Stellen wir uns z. B. einen Landſchaftsmaler vor, der eine Gegend aufnimmt und, von der Zeit gedrängt, ſeinen flüchtigen Umriſſen nur einige Farbenſtriche für ſein Gedächtniß hinzuzufügen vermag, ſo wird die Landſchaft nur eine ſehr unvollkommene Form haben. Es werden ſich uns auf dem Gemälde ſtatt des wirklichen Colorits nur formloſe Farbenpunkte darbieten, die ſich erſt auf die künftige Ausführung beziehen und dies Farbenaggregat würde inſofern auch formlos und dadurch häßlich ſein. Nun können wir uns weiter das Bild als vollendet vorſtellen, jedoch verfehlt und mißrathen, ſo würde die Ausführung, alſo die vollſtändige Form da ſein und doch nicht diejenige, welche da ſein ſollte. Statt ihrer würde eine dem Begriff der Sache mehr oder weniger fremde entſtanden ſein, alſo eine Form, die dem Inhalt nicht entſpräche. Es wäre folglich ein poſitiver Widerſpruch von Inhalt und Form da und dieſe Formloſigkeit der Form wäre wieder häßlich.

Das Schöne erfordert alſo Einheit des Inhalts und der Form in beſtimmten Verhältniſſen, die, abſtract genommen, Maaßverhältniſſe ſind. Aber das Schöne hat weſentlich auch eine ſinnliche Seite an ſich, denn gerade als Form

fällt es in die Natur. Auch der geiſtigſte Inhalt bedarf, um ſchön zu ſein, der Vermittelung der ſinnlichen Manifeſtation. Von dieſem Standpunct aus enthält die Natur die Wahrheit der concreten Individualiſirung, in welche die Exiſtenz des Schönen eingehen muß. In ſeiner Wirklichkeit iſt daſſelbe ein zugleich ideell beſtimmtes, dieſe Beſtimmtheit aber irgendwie an die Natur gebunden, denn nur durch die Natur kann die Idee ſich verendlichen und als eigenthümliche Erſcheinung realiſiren. Ohne die Natur exiſtirt einmal keine ſchöne Geſtaltung und die Kunſt bedarf inſofern des Studiums der Natur, ihrer Formen mächtig zu werden; die Kunſt ſoll die Natur in dieſer Rückſicht und zwar mit gewiſſenhafter Treue nachahmen, denn ſie hängt hierin von ihr ab. — Dieſer Satz iſt eben ſo wahr, als der, daß die Kunſt die Natur nicht nachahmen ſolle, ſofern unter Nachahmen ein bloßes, wenn auch noch ſo genaues Copiren der zufälligen, empiriſchen Objecte verſtanden wird. Wie der Formalismus der abſtracten Maaßverhältniſſe noch nicht ausreicht, das Schöne zu ſchaffen, ſo auch nicht der abſtracte Realismus. Das Nachbilden der rohen Erſcheinung iſt noch nicht Kunſt, denn dieſe ſoll von der Idee ausgehen, die Natur aber, da ſie in ihrer Exiſtenz aller Aeußerlichkeit und Zufälligkeit preisgegeben iſt, kann oft ihren eigenen Begriff nicht erreichen. Es bleibt Sache der Kunſt, die von der Natur angeſtrebte, allein durch ihr Daſein in Raum und Zeit ihr oft unmöglich gemachte Schönheit, das Ideal der Naturgeſtalt, zu realiſiren. Um aber dieſe ideale Wahrheit der Naturformen möglich zu machen, muß allerdings die empiriſche Natur ſorgfältig ſtudirt werden, wie dies auch alle ächten Künſtler thun und wie nur die falſchen Idealiſten es verſchmähen. Die Wahrheit der Naturformen gibt dem Schönen die Correctheit.

Demgemäß beſteht die Correctheit im Allgemeinen darin, daß in Darſtellung der nothwendigen Naturformen keine Fehler gemacht werden. Das Schöne kann dieſer Richtigkeit nicht entbehren. Verſtößt alſo eine Geſtalt gegen die Geſetzmäßigkeit der Natur, ſo erzeugt ſich aus ſolchem Widerſpruch unfehlbar Häßlichkeit. Die Natur ſelber wird unſchön, wenn ſie durch irgendwelche Verirrung von ihrem Geſetz abfällt. Die Kunſt aber wird es noch mehr, weil bei ihr die Entſchuldigung fortfällt, welche der Natur zu Gute kommt, dem einmal vorhandenen Zuſammenhang nicht haben ausweichen zu können, durch welchen Monſtroſitäten, Kakerlaken, Waſſerköpfe u. ſ. w. entſtehen. Stellen wir uns z. B. vor, daß die Sculptur eine Elephantin mit einem ſäugenden Jungen, als ein Gegenſtück zu jener ſäugenden Kuh Myrons, bilden wollte, ſo würden in der Anordnung der Gruppe die abſtracten Maaßverhältniſſe zur Anwendung kommen müſſen, das Moment der natürlichen Correctheit aber würde darin liegen, daß das Junge in der That auch ſo geſäugt wird, als es der Elephantin nach der Natur möglich iſt. Der weibliche Elephant trägt nämlich die Euter zwiſchen den Vorderfüßen, eine Tendenz zum menſchlichen Buſen, und das Junge ſaugt nicht mit dem Rüſſel, mit welchem der Elephant doch auch das Waſſer aufſchlürft, es ſich in den Schlund zu ſpritzen, ſondern es ſaugt mit den Lippen des Unterkiefers. Würde dies nun nicht beobachtet, ſo würde eine Incorrectheit und mit ihr eine Häßlichkeit entſtehen, denn alle Verhältniſſe der Geſtalt des Elephanten ſind auf dieſe Art des Saugens berechnet. Es verſteht ſich, daß auch ein äußerliches ſogenanntes Verſchönen der Natur, das ihre ideale Wahrheit alterirt, unter den Begriff der Incorrectheit fällt,

ſo gut, als die ſalaniſche Correctheit, die über eine peinliche Richtigkeit nicht zur idealen Wahrheit hinausgeht, äſthetiſch ſelber der Correctur bedarf.

Aber es verſteht ſich auch, daß ein ſelbſtbewußtes Abweichen der Kunſt von den durch die Natur gegebenen Formen behufs eines beſondern äſthetiſchen Eindrucks oder in phantaſtiſchen Bildungen nicht als Incorrectheit gelten darf. Einen eigenthümlichen Kreis der Correctheit macht daher das conventionelle Maaß ſelber aus, das ſich als hiſtoriſcher Ausdruck einer Geſtalt des Geiſtes fixirt. In ihrem Urſprung wird eine ſolche Form mehr oder weniger mit einem Naturmaaß, wenigſtens mit einem reellen Bedürfniß, zuſammenhängen. Im Verlauf der Zeit kann ſie ſich aber auch weit von der Natur entfernen, indem der Menſch, ſeine Freiheit recht augenſcheinlich zu verwirklichen, der Natur ſogar oft Gewalt anthut. Der Wilde zeigt durch barbariſche Verſtümmelungen und Veränderungen ſeines Körpers, durch Knochen und Ringe, die er in der Naſe und den Ohrläppchen oder Lippen befeſtigt, durch Tätowiren u. dgl., den Trieb, ſich von der Natur zu unterſcheiden. Er iſt nicht, wie das Thier, mit der gegebenen Natur zufrieden; er will als Menſch ſeine Freiheit gegen ſie zeigen. Die Völker gewinnen bei einiger Dauer einen ganz abſonderlichen Habitus und eine feſt ausgeprägte Sitte des Benehmens. Sie bringen, ihrem Local- und Nationalcharakter entſprechend, eigenthümliche Formen der Kleidung, Wohnung und Geräthſchaften hervor. Hat nun die Kunſt einen geſchichtlichen Gegenſtand zu behandeln, ſo wird ſie, correct zu ſein, ihn nach ſeiner poſitiven hiſtoriſch gegebenen Form darzuſtellen haben. Auch hier gilt es nicht eine ſcrupulöſe Akribie, aber doch eine Beachtung deſſen, was die Geſtalt durch die Steigerung der

Eigenthümlichkeit auch zu einem ästhetisch individuelleren Objecte macht. Die breit heruntergezogene Unterlippe des Botokuden; die Dickbäuche und Zwergfüße der Chinesischen Damen; die kerlhaften Gesichter und kurzen Taillen der Weiber in den Steierschen Alpen u. s. w. sind gewiß höflich. Ein Verstoß gegen diese Formen würde also ästhetisch den Vorzug verdienen. Handelte es sich aber darum, eine Dame gerade als Chinesische Schönheit darzustellen, so würde nichts übrig bleiben, als dies eben Chinesisch zu thun und ihr folglich weder den Dickbauch noch den Zwergfuß zu ersparen. Die Kunst könnte diese Formen mildern, dürfte sie aber nicht ignoriren. Es gehört dergleichen dann einmal zur individuellen Charakteristik eines geschichtlichen Vorwurfs. Die naive Epoche einer Kunst wird sich zwar um diese historische Genauigkeit wenig kümmern und sich vor Allem an das allgemein Menschliche halten, aber die zur Reflexion gelangte Kunst wird sich der Rücksicht auf die geschichtliche Correctheit nicht entschlagen können. Das Französische Theater unter Ludwig XIV. und XV. spielte bekanntlich die Griechischen und Römischen Heroen und Heroinen in Perücken und Reifröcken mit Galanteriedegen. Die Schauspieler standen dadurch dem Publicum näher, sofern dasselbe ein Handeln in diesem Costum leichter verstehen mußte. Aber allmälig beunruhigte man sich über jene Latenz. Man wollte die Vergangenheit und die Fremde in ihre Rechte einsetzen. Eine eigene, mit recht instructiven Kupfern ausgestattete Zeitschrift, die Costumes et Annales des grands Theâtres de Paris unter Ludwig XVI., machte es sich zum Zweck, das Celtische, Griechische, Römische, Ägyptische, Persische und mittelaltrige Costum nach seiner historischen Treue zu schildern und mit der Theaterpraxis in Einklang zu bringen.

Die Formlosigkeit wäre also die erste und die Incorrectheit die zweite Hauptform des Häßlichen. Aber noch ist diejenige Form zurück, die recht eigentlich erst den Grund für beide enthält, die innere Verbildung, die auch in äußere Disharmonie und Unnatur ausschlägt, weil sie in sich selbst trüb und verworren ist. Für das Schöne nämlich ist Freiheit der wahrhafte Inhalt, Freiheit in dem allgemeinen Sinn, daß nicht nur die ethische des Willens, sondern auch die Spontaneität der Intelligenz und die freie Bewegung der Natur darunter verstanden wird. Die Einheit der Form und die Individualität derselben werden vollkommen schön erst durch Selbstbestimmung. Man muß diesen Begriff der Freiheit hier allgemein nehmen, weil man das ästhetische Gebiet sonst ohne Noth verengt. Die Metaphysik des Schönen gilt nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Natur und das Leben. Es ist in der neuern Zeit üblich geworden, bei dem Schönen sogleich von dem geistigen Gehalt der sinnlichen Form zu sprechen. Dies kann den Sinn haben, daß auch die Natur an und für sich geistentsprungen ist, daß sie als ein Werk des schöpferischen Geistes diesen auch aus sich widerstrahlt und der Geist insofern in ihrer Anschauung auch seine Freiheit mitanschaut. Diesen Sinn, wie gesagt, kann jene Auffassung haben. Beschränkt sie sich aber, wie oft geschieht, lediglich auf die Kunst, so entsteht dadurch eine grundlose und ungerechte Verkürzung des Begriffs des Schönen und damit auch des Häßlichen. Der Begriff der Freiheit ist nicht ohne den der Nothwendigkeit zu denken, denn der Inhalt der Selbstbestimmung, die seine Form ist, liegt in dem Wesen des individuellen Subjects, das sich bestimmt. Wir wollen es vermeiden, hier in jene schwierigen, oft ventilirten Untersuchungen über den Ursprung und das

Ziel der Freiheit einzugehen. Sie mögen andern Wiſſenſchaften überlaſſen bleiben. Begnügen wir uns hier mit dem äſthetiſchen Geſichtspunct, ſo ergibt ſich, daß die Freiheit als die ſich ſelbſt beſtimmende Nothwendigkeit den idealen Gehalt des Schönen ausmacht. Die Freiheit hat durch ihr Weſen die Möglichkeit einer doppelten Bewegung an ſich, indem ſie entweder über das mittlere Maaß der Erſcheinung in das Unendliche hinaus, oder unter ihm in das Endliche hineingehen kann. An und für ſich iſt ſie die Einheit der Unendlichkeit ihres Inhaltes und der Endlichkeit ihrer Form und als ſolche Einheit ſchön. Hebt ſie aber die Endlichkeit ihrer Selbſtbegrenzung auf, ſo wird ſie mit dieſem Act erhaben; ſetzt ſie dagegen ihre Verendlichung, beſchränkt ſie ſich, ſo wird ſie mit ſolcher Faßlichkeit gefällig. Das abſolut Erhabene ruhet in ſeiner eigenen Unendlichkeit, weder hinausſtrebend in's Grenzenloſe, noch ſich verlierend in's Kleine.

Der wahrhafte Gegenſatz des Erhabenen iſt nicht das Häßliche, wie Ruge und K. Fiſcher, nicht das Komiſche, wie Viſcher meint, ſondern das Gefällige. Es muß in der Idee des Schönen unterſchieden werden zwiſchen dem Gegenſatz, den das Schöne überhaupt, alſo auch das Erhabene an dem Häßlichen als dem Negativſchönen hat, und dem poſitiven Gegenſatz, den das Erhabenſchöne an den niedlichen und zierlichen Formen des Gefälligſchönen hat. Durch die Vermittelung, welche das Häßliche für das Komiſche hervorbringt, kann dieſes zwar relativ auch dem Erhabenen entgegengeſetzt werden, allein es iſt wohl zu erwägen, daß das Komiſche, weil es des Humors fähig iſt, auch wieder in's Erhabene übergehen kann. Was man beim Sturze Napoleons I. ſagte: du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas; und was man bei der Erhebung Napoleons III. ſagte: du

ridicule au sublime il n'y a aussi qu'un pas! kann als allgemeine äſthetiſche Regel genommen werden. Ariſtophanes iſt oft ſo erhaben, daß jeder Tragöde ihn darum beneiden kann.

Innerhalb des Häßlichen aber wird folgerichtig die Unfreiheit das Prinzip ausmachen, von welchem die individuell äſthetiſche oder vielmehr unäſthetiſche Charakteriſtik ausgeht; Unfreiheit auch in dem allgemeinen Sinn genommen, daß nicht blos die Kunſt, ſondern auch die Natur und das Leben überhaupt hierhergezogen wird. Die Unfreiheit als der Mangel an Selbſtbeſtimmung oder als der Widerſpruch der Selbſtbeſtimmung gegen die Nothwendigkeit des Weſens eines Subjectes erzeugt das in ſich ſelbſt Häßliche, das dann auch weiterhin als Erſcheinung zum Incorrecten und Formloſen wird. Betrachten wir z. B. das Lebendige im Zuſtande der Krankheit, ſo iſt allerdings die Möglichkeit deſſelben, krank zu werden, nothwendig, allein es iſt deshalb keineswegs nothwendig, daß es wirklich krank werde. Durch die Krankheit wird es in der Freiheit ſeiner Bewegung und Entwicklung geſtört; es wird alſo durch die Krankheit gebunden, deren Folgen endlich, nachdem ſie ſeit Jahren durchſchlichen, ſich auch in ſeiner äußern Entſtaltung und Verhäßlichung offenbaren müſſen. — Oder betrachten wir den Willen, ſo wird er durch frivole Negation ſeiner Nothwendigkeit poſitiv unfrei; er wird böſe. Das Böſe iſt das ethiſch Häßliche und dies Häßliche wird auch das äſthetiſch Häßliche zur Folge haben. Wird doch ſchon die theoretiſche Unfreiheit, die Dummheit und Bornirtheit, nicht umhin können, ſich in der ſtupiden und ſchlaffen Phyſiognomie zu reflectiren. Wahre Freiheit iſt in allewege die Mutter des Schönen, Unfreiheit des Häßlichen. Das Häßliche wird aber, wie das

Schöne, als der negative Doppelgänger deſſelben, die Unfreiheit nach zwei Seiten hin entfalten könnte: einmal nach der Seite hin, daß die Unfreiheit da eine Schranke ſetzt, wo, nach dem Begriff der Freiheit, keine ſein ſollte; und ſodann nach der Seite, daß die Unfreiheit da eine Schranke aufhebt, wo eine ſolche, nach dem Begriff der Freiheit, ſein ſollte. Das eine Mal erzeugt ſie die Gemeinheit, das andere Mal die Widrigkeit. Die Unfreiheit endlich, wie ſie, in der Form eines apodiktiſchen Urtheils, ſich mit ihrem Weſen, das ſie freilich zum Unweſen verkehrt, mit der Nothwendigkeit der Freiheit, ſelbſt vergleicht, wird zur Verzerrung der Freiheit und Schönheit, zur Caricatur. Sie iſt in ihrem Urſprung häßlich, denn ſie iſt im Inhalt wie in der Form der ausdrückliche Widerſpruch der Freiheit und Schönheit mit ſich ſelbſt. Aber in der Caricatur wird durch den beſtimmten Raſter in ihr Urbild die Macht des Häßlichen wieder gebrochen; ſie kann relativ wieder zur Freiheit und Schönheit durchdringen, denn ſie erinnert nicht nur an das Ideal, dem ſie widerſpricht, ſondern ſie kann dies auch mit einer gewiſſen Selbſtbefriedigung thun, die in dem Schein des poſitiven Behagens der abſoluten Nullität an ſich ſelbſt komiſch wird.

Der Gegenſatz des Erhabenen iſt alſo das Gemeine, der des Gefälligen das Widrige, der des Schönen die Caricatur. Der Begriff der letztern iſt allerdings ein ſehr weitläufiger, denn wir gebrauchen ihn, da er alle Wendungen des Häßlichen in ſich concentrirt, faſt gleichbedeutend mit dieſem als Gattungsbegriff, und ſetzen die Caricatur dem Ideal, das in ihm verkehrt wird, mit Recht entgegen. Wegen dieſer beſtimmten Beziehung auf das Schöne vermag die Caricatur den Uebergang zum Schönen zu machen und alle Tonarten der Erſcheinung zu durchlaufen, denn es gibt flache

und tiefe, heitere und düſtere, gemeine und erhabene, greuliche und allerliebſte, lächerliche und furchtbare Caricaturen. Wie ſie aber auch in ſich beſtimmt ſein mögen, immer weiſen ſie mit ſich zugleich auf ihren poſitiven Hintergrund hin und laſſen ihr Gegentheil unmittelbar mit ſich erſcheinen. Von jedem Häßlichen muß man allerdings ſagen, daß es durch ſich die Beziehung auf dasjenige Schöne mitſetzt, das von ihm negirt wird. Das Formloſe für ſich fordert die Form heraus; das Incorrecte erinnert ſofort an ſein normales Maaß; das Gemeine iſt gemein, weil es dem Erhabenen, das Widrige, weil es dem Gefälligen widerſpricht. Die Caricatur aber iſt nicht nur die Negation allgemeiner äſthetiſcher Beſtimmungen, ſondern ſpiegelt als Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder ſchönen Urbildes die Qualitäten und Formen deſſelben auf individuelle Weiſe in ſich ab, ſo daß ſie, wie geſagt, relativ ſogar als ſchön erſcheinen können, aber in ihrer Verlorenheit dann eine um ſo energiſchere Wirkung hervorbringen. Man nehme z. B. den Don Quixote von Cervantes. Der edle Manchaner iſt ein Phantaſt, der ſich mit künſtlich krankhafter Anſtrengung noch als Ritter des Mittelalters gerirt, nachdem die ganze Umgebung ſich ſchon aus demſelben herausgearbeitet und mit einer ſo abenteuerlichen Handlungsweiſe in Widerſpruch geſetzt hat. Schon gibt es keine Rieſen, Caſtelle, Zauberer mehr; ſchon hat die Polizei einen Theil der Ritterpflichten auf ſich genommen; ſchon hat der Staat ſich zum geſetzmäßigen Beſchützer der Wittwen, Waiſen und Unſchuldigen gemacht; ſchon iſt die individuelle Kraft und Tapferkeit gegen die Gewalt des Feuergewehrs gleichgültig geworden. Dennoch handelt Don Quixote, als ob dies Alles noch nicht exiſtirte, geräth dadurch nothwendig in tauſend Conflicte und wird in ihnen

zur Caricatur, weil sie die unvermeidliche Ohnmacht seines Benehmens um so mehr offenbar machen, je mehr er sich zur Rechtfertigung und Bekräftigung seines Verfahrens auf die glorreichen Vorbilder eines Amadis von Gallien, eines Lisuarte u. A. in ähnlichen Lagen beruft. Die reellen Voraussetzungen, unter welchen diese Blumen der Ritterschaft handelten, sind eben nicht mehr da und die Fiction ihrer Existenz verfälscht die Weltauffassung unseres Hidalgo bis zum Wahnsinn. Allein dieser Thor besitzt in seiner Phantasterei zugleich wirklich alle Eigenschaften eines ächten Ritters. Er ist tapfer, großmüthig, mitleidig, hülfbereit, ein Freund der Unterdrückten, verliebt, treu, wundergläubig, abenteuersüchtig. In seinen subjectiven Tugenden müssen wir ihn bewundern und die Poesie seiner Rede, wenn sie von philanthropischer Erhabenheit überströmt, mit Wohlgefallen vernehmen. Im Mittelalter wäre er ein würdiger Genosse an Königs Artus Tafelrunde, ein gefährlicher Rival aller „Irrenden" geworden. Gerade durch seine positiven Elemente wird er eine um so bedeutendere Caricatur, weil diese an sich herrlichen Eigenschaften bei ihm zu einer Verkehrtheit ausschlagen, die sich selbst vernichtet, die in trüber Begeisterung an eine Mühle als einen mächtigen Riesen ihre Tapferkeit verschwendet, die Galeerensträflinge als unschuldig Unterdrückte befreiet, die einen Löwen, weil er ein königliches Thier, aus dem Käfig losläßt, die ein Barbierbecken als den Helm des unsterblichen Mambrin verehrt u. s. w. Angelangt auf diesen Punct der Selbstvernichtung der Erhabenheit seines Pathos lachen wir dann über ihn; die Komik bricht aus der Caricatur hervor, die uns sonst wohl sogar zur Wehmuth bewegt. Don Quixote, armselig, hager, irrend, ist nie gemein oder widerwärtig, aber er wird form-

los; ſeine Rozinante iſt ein ſehr incorrectes Streitroß; ſein Urbild, die ideale Ritterlichkeit, verwandelt ſich gerade durch die praktiſche Nullität ihrer Methode in ihr Zerrbild und zugleich hat Cervantes die große Kunſt verſtanden, in dem phantaſtiſchen Ritter und ſeinem verſtändigen Begleiter ewige Richtungen der Menſchennatur überhaupt zu ſchildern; er hat die Kunſt verſtanden, dieſe Verzerrung, in welche die edelſten Gefühle und die nobelſte Geſinnung umſchlagen, zu einer Kritik der Mängel der bürgerlichen Geſellſchaft zu machen — und nicht blos der Spaniſchen, in deren Mitte der liebenswürdige Don lebt. Wir müſſen dem Dichter eingeſtehen, daß trotz des Staates, trotz der Polizei, trotz der Aufklärung, das freiwillige Eingreifen einer kraftvollen, hochherzigen Perſönlichkeit oft eine Wohlthat für die faulen Zuſtände ſein würde. So groß, ſo vielſeitig, ſo bedeutungsvoll kann eine Caricatur — durch das Genie — werden!

Erſter Abſchnitt.

Die Formloſigkeit.

Die abſtracte Grundbeſtimmung alles Schönen iſt, wie wir oben ſahen, die Einheit. Als ſinnliche Erſcheinung der Idee bedarf es der Begrenzung, denn nur in ihr liegt die Kraft der Unterſcheidung, Unterſcheidung aber iſt ohne eine ſich abſondernde Einheit unmöglich. Alles Schöne muß ſich als Einheit darſtellen, aber nicht blos als Einheit nach Außen hin ſich abſchließen, vielmehr auch ſich in ſich ſelbſt wieder von ſich als Einheit unterſcheiden. Der Unterſchied, als ein beſtimmter, kann zur Entzweiung werden; die Entzweiung aber, da ſie der Kampf der Einheit mit ſich ſelber iſt, muß mit ihrem Proceß in die Einheit zurückgehen können, wenn auch der empiriſche Verlauf thatſächlich nicht immer ſo weit gelangt. Die Einheit bringt durch Erzeugung ihres Unterſchiedes und durch ſeine Auflöſung ſich als harmoniſche hervor.

Dies ſind Lehnſätze aus der Metaphyſik des Schönen. Wir müſſen an ſie erinnern, denn aus ihnen ergibt ſich, daß das Häßliche als das Negativſchöne 1. die Nichteinheit, Nichtabgeſchloſſenheit, Unbeſtimmtheit der Geſtalt ausmacht; 2. daß es den Unterſchied, wenn es ihn ſetzt, entweder als eine falſche Unregelmäßigkeit, oder als eine falſche Gleichheit und Ungleichheit hervorbringt; 3. daß es ſtatt der Wiedereinheit der Geſtalt mit ſich vielmehr den Uebergang der Entzweiung in die Verworrenheit falſcher Contraſte erzeugt.

Dieſe verſchiedenen Formen des Formloſen könnten wir auch mit Deutſchen Ausdrücken als Geſtaltloſigkeit, als Ungeſtalt und als Mißeinheit bezeichnen. Es wird aber für die wiſſenſchaftliche Technik bequemer ſein, wenn wir Griechiſche Ausdrücke gebrauchen, die wir Deutſche mit den Romaniſchen Völkern gemeinſam beſitzen und welchen durch den Umfang ihres Gebrauchs auch eine größere Präciſion zukommt. Wir können nämlich den Gegenſatz der Geſtalt überhaupt die Amorphie; den der verſtändigen Anordnung der Unterſchiede die Aſymmetrie und den der lebendigen Einheit die Disharmonie nennen.

A.

Die Amorphie.

Einheit im Allgemeinen iſt ſchön, weil ſie uns ein Ganzes gibt, das ſich auf ſich ſelbſt bezieht; daher Einheit das erſte Bedingniß aller Geſtaltung iſt.

Der Gegenſatz der Einheit als abſtracte Nichteinheit wäre alſo zunächſt die Abweſenheit der Begrenzung nach Außen, der Unterſcheidung nach Innen zu.

Die Abweſenheit der Begrenzung nach Außen iſt die äſthetiſche Geſtaltloſigkeit eines Weſens. Eine ſolche Grenzenloſigkeit kann in der Nothwendigkeit eines Weſens liegen, wie der Raum, wie die Zeit, wie das Denken, das Wollen an ſich als ohne Grenze gedacht werden müſſen. Sie wird aber erſt da ſich ſinnlich bemerklich machen, wo, dem Begriff nach, eine Unterſcheidung nach Außen hin ſtatt finden ſollte und nicht da iſt. Die Grenzenloſigkeit über-

haupt kann man weder schön noch häßlich nennen. Im Vergleich mit ihr aber ist das Begrenzte das Schönere, weil es eine sich auf sich beziehende Einheit darstellt, wie Platon bekanntlich dem πεϱας vor dem ἀπειϱον den Vorzug gibt (17). Sie ist an sich deshalb nicht schlechthin häßlich, weil sie in ihrem Nichts die Möglichkeit der Begrenzung darbietet. Da diese Begrenzung jedoch nicht wirklich ist, so ist sie auch nicht schön.

Von diesem absoluten Mangel der Gestalt ist nun diejenige Gestaltlosigkeit verschieden, die wir relativ aussagen, sofern zwar schon eine Gestalt, also eine Einheit und Begrenzung da ist, dieselbe jedoch in sich noch ohne allen Unterschied ist. Eine solche Gestalt ist also innerhalb ihrer selbst durch ihre Ununterschiedenheit gestaltlos. Dieser Mangel an Unterscheidung wird langweilig und treibt alle Künste, sich gegen ihn zu waffnen. Die Architektur z. B. greift zur Ornamentik, um mit Zickzacklinien, mit Mäandern, mit Rosetten, mit Reifen, mit Zahnschnitten, mit Eierstäben, mit Ein- und Ausbiegungen u. s. w., auch da noch Unterschiede hervorzubringen, wo sonst die Monotonie einer einfachen Fläche vorhanden sein würde. Die kahle, unterschiedlose Identität ist an sich auch noch nicht positiv häßlich, aber sie wird es. Die Reinheit eines bestimmten Gefühls, einer bestimmten Form, einer Farbe, eines Tons kann unmittelbar sogar schön sein. Stellt sich uns aber wieder und wieder immer nur dies Eine ohne Unterbrechung, ohne Wechsel und Gegensatz dar, so entsteht dadurch eine triste Armseligkeit, Einförmigkeit, Einfärbigkeit, Eintönigkeit. Die leere Unbestimmtheit, die noch das Nichts aller Gestaltung, hat sich hier schon aufgehoben; aus dem noch unterschiedlosen Abgrund der Möglichkeit der Gestaltung ist es schon zu einer

Wirklichkeit und Bestimmtheit der Form, der Farbe, des Tons, der Vorstellung gekommen. Indem es nun jedoch bei dieser Einen Bestimmtheit sein Bewenden hat, erzeugt sich durch das Fixiren der bloßen Identität eine andere Häßlichkeit. Anfänglich nehmen wir einen so in sich bestimmten Eindruck noch mit Wohlgefallen auf, denn die Einheit und Reinheit, zumal wenn sie mit Energie verbunden, hat etwas Erfreuliches. Bleibt es aber bei dieser abstracten Einheit, so wird sie durch ihre Unterschiedlosigkeit häßlich und unausstehlich. Was Göthe vom Leben überhaupt sagt, daß nichts schwerer zu ertragen sei, als eine Reihe von guten Tagen, das gilt auch vom Aesthetischen. Der in sich ununterschiedene, der nur erst gegen das Nichts der äußern Gestaltlosigkeit sich abscheidende und wiederholende Purismus Einer Gestalt und Farbe, Eines Tons und Einer Vorstellung wird häßlich, ja unausstehlich. Grün ist eine schöne Farbe, aber nur grün, ohne den blauen Himmel darüber, ohne blinkendes Wasser dazwischen, ohne eine weißflockige Schaafheerde darauf, ohne ein rothes Ziegeldach, das aus Bäumen hervorlauscht, wird langweilig. Le parti des ennuyés in Paris war 1830 entzückt, als das Rottenfeuer und der Kanonendonner die Monotonie des ewigen Wagengeräuschs auf den Boulevards unterbrach. Als aber der zweite Tag den Kampf fortsetzte und gar als am dritten das Schießen nimmer schien enden zu wollen, riefen die kaum Entlangweilten aus: Oh, que c'est ennuyant!

Die Einheit, die eine Nureinheit ist, wird also häßlich, weil es im Begriff der wahrhaften Einheit liegt, sich von sich selbst zu unterscheiden. Nun kann die Gestalt in sich der Einheit den Unterschied ihrer Auflösung entgegensetzen. Sie kann nach einer Seite hin, ja sie kann überhaupt sich als Gestalt wieder aufheben und verschwinden. Eine solche Auf-

löſung kann ſchön ſein, weil mit ihr das Werden als Vergehen, alſo ein Unterſcheiden verbunden iſt, wenngleich dies Unterſcheiden in das Nichts übergeht. Das Anziehende dieſes Phänomens beſteht eben darin, daß mit der Geſtalt zugleich das Werden der Geſtaltloſigkeit, das reine Uebergehen in Anderes, vorhanden iſt. Man ſtelle ſich ein Gebirge vor, deſſen waldgekrönte Häupter in den Duft der Ferne träumeriſch verdämmern. Man ſtelle ſich den Schaum eines Wogenſturzes vor, deſſen aufſpritzenden, zerflatternden Giſcht der Wirbelſturm mit raſendem Jauchzen in die Lüfte fortſchleudert, ſo iſt der Uebergang der kaum entſtandenen Waſſerſäule in den Untergang ſchön. Oder man ſtelle ſich einen Ton vor, der, als Ton ſich gleich, allmälig verhallt, ſo iſt dies Verklingen ſchön. Verglichen mit der Oede der änderungloſen Gleichheit iſt alle Bewegung, auch die des Vergehens, ſchön. Was aber in ſolcher Weiſe ſchön iſt, wird häßlich, wenn die Auflöſung da eintritt, wo ſie nicht ſein ſollte, wo wir vielmehr die Beſtimmtheit und Abgeſchloſſenheit der Geſtalt zu erwarten hätten, wo alſo die Geſtalt, ſtatt durch ein ſolches Aufheben ihrer ſelbſt zu gewinnen, verſtört, verwaſchen und verblaſen wird. Es entſteht dann das, was wir in der Kunſt das Nebuliſtiſche und Unduliſtiſche nennen, der Mangel an Beſtimmtheit, an Unterſcheidung, wo ſie doch ſein ſollten. In der epiſchen und dramatiſchen Poeſie kommt daſſelbe auch als Planloſigkeit zu Tage; in der Muſik nennen wir es mit einem euphemiſtiſchen Ausdruck das Wilde; das Wilde kann nämlich auch, wie bei einer Schlachtmuſik, ſchön werden, als Tadel aber bezeichnet es die Formloſigkeit. Das Schwanken und die Unſicherheit der Begrenzung widerſprechen dem Begriff der Geſtalt und dieſer Widerſpruch iſt häßlich. Die Unerfindſamkeit und die Kraftloſigkeit verbergen

ſich oft hinter ſolch lockern Formen und blos andeutenden Umriſſen. Man verwechsle dieſe molluskenweichen, amorphen Geſtalten nicht mit der Skizze. Die wirkliche Skizze iſt der erſte Entwurf zu einer Ausführung. Sie iſt noch nicht befriedigend, eben weil ihr noch die Ausführung fehlt, aber ſie kann uns ſchon, wie die Handzeichnungen großer Maler und Bildhauer, in ihren vorbereitenden Lineamenten die mögliche Schönheit vollkommen zu fühlen geben. Göthe hat in dem Dialoge: der Sammler und die Seinigen, alle hieher gehörigen Unterſchiede mit Feinheit abgewogen und auseinandergeſetzt (18).

Das Nebuliſtiſche iſt alſo nicht der ſchöne Duft, in welchen eine Geſtalt ſich hüllen kann; das Unduliſtiſche iſt nicht die ſanfte Wellenlinie, in welche eine Form verſchwimmen; nicht das Abtönen, in welches ein Klang verſchweben kann. Es iſt im Gegentheil die Mattigkeit der Begrenzung, wo dieſe als eine entſchiedene nothwendig wäre; die Unklarheit des Unterſchiedes, wo er hervortreten müßte; das Unverſtändliche des Ausdrucks, wo er ſich zu markiren hätte. In der Sculptur und Malerei ſind es vorzüglich ſymboliſche und allegoriſche Geſtalten, die zu einer ſolchen Behandlung verführen. Und ſelbſt bei dem beſten Willen können die Künſtler oft keine charakteriſtiſche Beſtimmtheit erreichen, wenn ſie ſolche Abſtracte, wie la patrie, la France, le choléra morbus, Paris u. dgl. darſtellen ſollen. Man kann ſehr zufrieden ſein, wenn ſie uns in ſolchem Fall eine ſchöne weibliche Geſtalt überhaupt geben. Die ältere Düſſeldorfer Malerſchule krankte eine Zeitlang an ſolcher Formloſigkeit, weil ſie durch das Vorherrſchen einer ſentimentalen Albummanier über den Unterſchied des Maleriſchen vom Poetiſchen getäuſcht ward, und, den Dichtern ſich

anſchließend, zu ſehr ſich darauf verließ, daß das erklärende Wort derſelben ihren ſchwankenden, problematiſchen Geſtalten zu Hülfe käme. — In der Poeſie finden wir nach dem Auftreten großer Genien ſehr häufig eine Periode der Nachahmer, bei denen die Geſtaltloſigkeit graſſirt. Im Epiſchen neigt ſie zu der Schlegelſchen Theorie, daß die Handlung, als ein bloßes Fragment aus einem größern Zuſammenhange, in's Unendliche ohne innere Einheit fortlaufen könne. Im Lyriſchen kennzeichnet ſie ſich gewöhnlich durch ein Uebermaaß von Prädicaten, mit denen ſie die Subjecte ausſtattet. Indem das eine Prädicat immer das andere erdrückt, entſteht durch ſolche Ueberfülle ſtatt des beabſichtigten reichen Bildes eine nichtsſagende Vollſtändigkeit, die das Unweſentliche mit dem Weſentlichen vermiſcht. Im Dramatiſchen huldigt ſie dem ſogenannten dramatiſchen Gedicht, das nämlich von der Aufführbarkeit a priori abſtrahirt, daher principiell auf eigentliche Handlung; auf Durchführung der Charaktere, auf Wahrſcheinlichkeit verzichtet und oft nur eine lockere Reihe lyriſcher Monologe enthält. Da bei uns Deutſchen, weil wir uns nicht als Nation fühlen und folglich auch keine Nationalbühne haben, leider zwei Drittel unſrer dramatiſchen Productionen aus ſolchen theatraliſch unmöglichen reinen Dramen beſtehen, ſo iſt es überflüſſig, beſondere Beiſpiele hier namhaft zu machen. Wenn Göthe oft als der bezüchtigt wird, von welchem dies Unweſen ſtamme, weil er den Fauſt gedichtet, ſo iſt dies irrig, denn der Fauſt hat die theatraliſche Probe in ſeinem erſten Theil glänzend beſtanden, und der zweite, wenn nur erſt auch zu ihm die nöthige Muſik componirt wäre, wird ſie auch beſtehen, denn er iſt nicht weniger theatraliſch gedacht und opernbühnenmäßig gearbeitet.

Nachdem wir bisher die Entstehung des häßlich Gestaltlosen betrachtet haben, müssen wir auch seinen Uebergang in's Komische untersuchen. Der komische Effect wird hier nämlich theils dadurch bewirkt, daß statt des bestimmten Unterschiedes, der erwartet werden durfte, immer dasselbe wiederkehrt, theils dadurch, daß eine Gestalt von dem Anfang ihrer Bewegung aus plötzlich in ein ganz anderes ihm entgegengesetztes Ende herumgeworfen wird. Die Unbestimmtheit der Gestaltung, welche darin besteht, daß in der leeren Unendlichkeit noch gar keine da ist, kann weder positiv schön, noch positiv häßlich genannt werden, denn non entis nulla sunt prädicata Wir können sie, als den noch neutralen Boden, auch nicht komisch nennen.

Die unterschiedlose Bestimmtheit der Gestalt dagegen, die in der unaufhörlichen Wiederkehr derselben Wendung liegt, kann eine komische Wirkung erzeugen. Statt zu einem andern Prädicat fortzugehen, fällt sie immer wieder in dasselbe zurück. Die bloße in's Endlose fortgesetzte Identität würde uns langweilen. Sollten wir auch über eine solche etwa anfänglich lachen, so würde sie uns doch bald abstoßen und häßlich werden, wie wir bei schlechten Lustspielen erfahren, in denen die Dürftigkeit des Autors einer Person irgend eine abgeschmackte Redensart in den Mund legt, die uns, weil sie à tort et à travers überall angebracht wird, einige Mal zum trocknen Lachen reizt, sich jedoch bald abnutzt und den kläglichsten Eindruck einer witzig sein wollenden Geistlosigkeit hervorbringt. Der rechte Künstler weiß die komische Wirkung der Wiederholung (mit welcher hier natürlich nicht der auf andern Gesetzen beruhende Refrain gemeint ist) richtig zu verwenden, wie z. B. Aristophanes in den Fröschen, wo er, die Jämmerlichkeit der Euripideischen Prologe zu

erweiſen, den Aeſchylos ſich erbieten läßt, an alle Trimeter des Anfangs ein Wort, wie Widderfell, Salbgefäß, Haberſack, anzuhängen und ſie dadurch lächerlich zu machen. Hier darf man, nach jedem Anfang, einen andern Fortgang erwarten, allein jedem hängt der unerbittliche Aeſchylos das vernichtende Salbgefäß an. Droyſen hat frei überſetzt: „fiel mit der alten Leier durch", was allerdings den Sinn bezeichnet, aber eigentlich ſchon ein abſtractes Ausſprechen des von Ariſtophanes beabſichtigten Reſultates enthält. Nach Voß, III., 185. ff.:

Euripides.

Aegyptos, wie ſich weit umher ausdehnt der Ruf,
Sammt ſeinen funfzig Söhnen, durch Seeruderſchwung
Gen Argos ſteuernd —

Aeſchylos.

— brach entzwei ſein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Dionyſos, der, mit Thyrſos und ſchönſprenklichter
Hirſchhaut geſchmückt, bei Fackeln durch den Parnaſoshain
Aufhüpft im Reihntanz —

Aeſchylos.

— brach entzwei ſein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Nicht lebt ein Mann wo, der in allem glücklich iſt:
Denn bald, von Herkunft edel, mangelt er des Guts;
Bald, niedres Abſtamms, —

Aeſchylos.

— brach er entzwei ſein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Kadmos, von Sidons hoher Burg einſt abgeſchifft,
Der Sohn Agenors —

Aeſchylos.

— brach entzwei ſein Salbgefäß.
u. ſ. w. u. ſ. w.

Das ſtete Anſetzen zu einer Geſtaltveränderung und das ſtete Zurückfallen in die nämliche ſchon dageweſene Geſtalt iſt hier die vis comica, von der die Poſſe einen glücklichen und ſtarken Nutzen zu ziehen weiß, wie man dies auch an jedem Hanswurſt von Akrobaten und Reiterbanden beobachten kann. Die Geſtaltloſigkeit kann auch in dem Uebergang in das poſitive Gegentheil des Anfangs der Geſtaltung beſtehen. Es kündigt ſich uns eine Geſtalt an, aber ſtatt der erwarteten erſcheint das Gegentheil, eine Auflöſung der anfänglichen Geſtalt in den entgegengeſetzten Ausgang. Eine Geſtalt wird derſelbe natürlich irgendwie auch haben, allein im Verhältniß zur erſten wird ſie die Vernichtung derſelben ſein. Z. B. Der Bajazzo nimmt einen ungeheuren Anlauf, über eine Barrière zu ſpringen. Schon erblicken wir, in unſerer Phantaſie vorgreifend, den kühnen Sprung, als er, dicht vor dem Ziel, ſich plötzlich anhält und ſich ruhig unten hindurchduckt oder ſpaziergängeriſch umkehrt. Wir lachen, weil er uns getäuſcht hat. Wir lachen, weil der vollkommenſte Gegenſatz der größten Heftigkeit der Bewegung und der phlegmatiſchen Ruhe uns überraſcht. Oder der Bajazzo ſoll reiten lernen. Er ſtellt ſich dumm an. Mühſam macht man ihm vor, was er zu thun hat und überredet ihn zum Aufſitzen. Endlich ſchwingt er ſich auf das Pferd, aber — verkehrt, ſo daß er den Schwanz ſtatt der Zügel in die Hand nimmt u. ſ. w. Auch die Taſchen-

ſpielerkunſt verſteht uns in dieſer Hinſicht vorzüglich zu unterhalten, indem ſie ſogar aus dem Nichts etwas hervorzuzaubern weiß. Der Verſtand ſagt ſich, daß aus Nichts Nichts werden kann und doch ſehen wir, ihm zum Trotz, den Magier aus einem leeren Hut Strauß auf Strauß herausnehmen. Wir ſtaunen, aber wir lachen, weil unſer Verſtand, während ihm öffentlich ſo widerſprochen wird, im Stillen ſich doch ſagt, daß er an ſich Recht hat. Dieſer Widerſpruch eben, mit Bewußtſein dupirt zu werden, ergötzt uns. — Auch das Uebergehen Betrunkener aus dem Sprechen in das bloße Lallen, in unarticulirte Laute, den Reflex der Verwirrung, worin die Intelligenz verfallen, kann bis auf einen gewiſſen Grad komiſch ſein. Der Schauſpieler Gern der Sohn in Berlin konnte dieſe geſtaltſuchenden, brummenden, quetſchenden, gurgelnden, miauenden Töne, untermiſcht mit einzelnen Wortfragmenten, vortrefflich und zu unfehlbarer Wirkung hervorbringen.

B.

Die Aſymmetrie.

Die Amorphie iſt unmittelbar die totale Unbeſtimmtheit der Geſtalt. Dieſe hebt ſich auf zur Einheit einer Geſtalt, der es aber an dem Unterſchied innerhalb ihrer ſelbſt gebricht, ſo daß ſie durch die Ununterſchiedenheit in ſich geſtaltlos iſt. Oder der Unterſchied bildet ſich an der Geſtalt hervor, aber ſo, daß er in der Auflöſung derſelben beſteht.

Die Einheit einer Geſtalt kann ſich in einfachen Unterſchieden wiederholen, nach einer gewiſſen Regel ſich fortſetzen.

Dies iſt die Regularität. Zwiſchen der Regularität und der Einheit liegt aber noch das unmittelbare Andersſein der Exiſtenzen, die Verſchiedenheit, deren bunte Mannigfaltigkeit äſthetiſch ſehr erfreulich ſein kann. Ganz inſtinctiv ſtrebt daher auch alle Kunſt nach der Abwechſelung, um das Einerlei der formalen Einheit zu unterbrechen. Dieſe an ſich alſo durch den Gegenſatz gegen die abſtracte Identität angenehm wirkende Mannigfaltigkeit ſchlägt aber in das Häßliche um, wenn ſie zu einem wüſten Durcheinander der verſchiedenſten Exiſtenzen wird. Wenn ſich aus dem Gemenge derſelben nicht wieder eine gewiſſe Gruppirung herausſtellt, wird ſie uns bald läſtig werden. Die Kunſt bemühet ſich daher frühzeitig, des Chaotiſchen, worin die Verſchiedenheit ſo leicht verfällt, durch Abſtractionen gleicher Verhältniſſe wieder Herr zu werden. Wir haben vorhin daran erinnert, wie der Geſchmack der Völker in der bildenden Kunſt die Leerheit einer großen Fläche frühzeitig zu beleben bemühet iſt. Anfänglich behilft er ſich mit Formen, die wenig mehr als Reifen und Puncte, als bunte Striche und Tüpfeln ſind; bald aber beginnt er dieſelben ein wenig zu ordnen. Das Viereck, der Zickzack, die Blattranke, der Zahnſchnitt, das verſchlungene Band, die Roſette werden die Fundamentalformen aller Ornamentik, die noch unſere Tapeten und Teppiche durchwirkt.

Die Häßlichkeit im Verſchiedenen liegt alſo in dem Mangel einer verſtändigen Gebundenheit, welche die pululirende Fülle ſeiner Einzelheiten doch wieder zu einer relativen Geſtaltung zuſammenfaßt. Nur vom Geſichtspunct des Komiſchen aus wird das regelloſe Gewirr wieder befriedigend. Die gemeine Wirklichkeit wimmelt von Verworrenheiten, die uns äſthetiſch beleidigen müßten, wenn ſie uns nicht

glücklicher Weise zu lachen machten. Wir erblicken sie durch das Auge eines Jean Paul oder Dickens Boz und sie gewinnen sofort einen komischen Reiz. Wir können nicht über die Straße gehen, ohne nicht unaufhörlichen Stoff zu solchen humoresken Betrachtungen zu finden. Da begegnet uns ein Meubelwagen, auf welchem Sopha's, Tische, Küchengeräth, Betten, Gemälde in eine Nachbarschaft gerathen sind, die, nach ihrer sonstigen Vertheilung, von ihnen selbst für unmöglich gehalten werden würde. Oder jenes Haus dort zeigt uns im Erdgeschoß einen Flickschuster, parterre einen Cigarrenladen mit obligater Bierstube, darüber einen Pariser Modeschneider und oben in der Dachstube einen Orientalischen Blumenmaler. Wie sinnreich ist nicht dies vom Zufall zusammengewürfelte Durcheinander! Oder wir treten in einen Buchladen und sehen auf dem Auslegetisch Classiker, Kochbücher, Kinderschriften, gegen einander wüthende Brochüren, in den witzigsten Combinationen sich berühren, wie nur ein Washington Irwing oder Gutzkow für ihre satirische Laune es sich wünschen könnten. Und nun gar der Trödel! Welch ein Meister des Humors ist er nicht in der Unschuld, mit welcher er abgeblichene Familienportraits und mottenzerfressene Pelze, alte Bücher und Nachtstühle, Schleppsäbel und Küchenbesen, Reisekoffer und Waldhörner durcheinander mischt! Märkte, Gasthäuser, Schlachtfelder, Postkutschen wimmeln von solchen Improvisationen des neckischen Wirrwarrs. Die Heterogeneität der mannigfachen Existenzen verändert in ihrer Berührung den gewöhnlichen Werth der Dinge durch Beziehungen, die ihnen für unsere Anschauung aufgedrängt werden. Der Zufall kann allerdings sehr prosaisch und geistlos, er kann aber auch sehr poetisch und witzig sein. Dinge, die sonst weit auseinander liegen

und die ſich durch die Gemeinſchaft mit einander für profanirt erachten würden, finden ſich durch ihn in überraſchende Nähe gerückt. Die Modernen haben dieſen quodlibetariſchen Witz ſehr weit und oft ſehr glücklich ausgebildet; die große empiriſche Fülle eines heutigen Bewußtſeins hat es möglich gemacht, zahlloſe Verbindungen zu erzeugen, die uns im zufälligen Zuſammenſein durch ihre Reflexion in einander ergötzen. Das Britiſche Inſelvolk, das meerdurchfurchende London, Eliſabeths Zeitalter, Shakeſpeare's Weltimagination haben vorzüglich dies Spiel der Phantaſie angeregt. Hogarth hat daſſelbe in die Malerei eingeführt, iſt aber ſchon, wie trefflich auch ſeine Charakteriſtik, beſonders die phyſiognomiſche, ſei, von einer gewiſſen Abſichtlichkeit nicht frei zu ſprechen, die eine übertriebene, aufdringliche Sorglichkeit verräth, keine der Beziehungen ſeines Calculs überſehen zu laſſen. In die poetiſche Literatur der ſpätern Zeit iſt dieſe Manier beſonders von den humoriſtiſchen Romanſchriftſtellern eingeführt worden, die es ſich mit ihr nicht nur oft ſehr bequem gemacht, ſondern ſie auch durch Geſchraubtheit bis zur Albernheit abgehetzt haben. Eine bloße Verworrenheit der Vorſtellungen iſt häßlich. Manche unſerer forcirten Humoriſten ſind oft nichts beſſer, als die Kranken in Irrenhäuſern, die an der Gedankenflucht leiden.

Die freie Mannigfaltigkeit iſt ſchön, ſofern ſie eine gewiſſe Sinnigkeit der Gruppirungen in ſich ſchließt. Denken wir uns die Tendenz zur Ordnung des Verſchiedenen als eine abſtracte ſich wiederholende Einheit in dem Mannigfaltigen, ſo erhalten wir den Begriff des Regelmäßigen d. h. der Erneuung des Verſchiedenen nach einer feſten Regel, die ſeine lockern Differenzen unter ſich bindet. So die gleichen Zeittheile des Tactes, ſo der gleiche Abſtand der Bäume einer

Allee, ſo die gleichen Dimenſionen der gleichartigen Theile eines Gebäudes, ſo die Wiederkehr des Refrains im Liede u. ſ. w. Solche Regularität iſt an ſich ſchön, allein ſie befriedigt erſt die Bedürfniſſe des abſtracten Verſtandes und iſt deshalb auf dem Wege, häßlich zu werden, ſobald die äſthetiſche Geſtaltung ſich auf ſie beſchränkt und außer ihr nichts darbietet, das eine Idee ausdrückte. Sie ermüdet durch ihre ſtereotype Gleichheit, die uns den Unterſchied immer in der nämlichen Weiſe vorführt und wir ſehnen uns aus ihrer Einförmigkeit heraus nach der Freiheit, ſelbſt wenn ſie im Extrem eine chaotiſche wäre. Tieck hat in der Einleitung zum Phantaſus die Holländiſche Manier der Gartenanlage von der Seite her in Schutz genommen, daß ſie mit ihren Heckenwänden, geſchorenen Bäumen und Buchsbaum eingefriedigten Rabatten für die Converſation Luſtwandelnder ſehr zweckmäßig ſei. Wo die Geſellſchaft ſich ſelbſt der Zweck iſt, an einem glänzenden Hofe, ſind dieſe breiten mit weichem Sand beſtreueten Wege, dieſe grünen Mauern, dieſe im Paradeſchritt aufmarſchirenden Bäume, dieſe grottenartigen Boskette, ganz paſſend. Wurde dieſe Manier doch auch eben von Lenôtre unter dem großen Ludwig zur größten Vollkommenheit gebracht. Ihn copirten dann die Nachahmer in Schönbrunn, in Caſſel, Schwetzingen u. ſ. w. Die Natur ſoll hier nicht in ihrer freien Naturwüchſigkeit erſcheinen, ſie ſoll vielmehr, der Majeſtät gegenüber, ſich beſchränken und mit gefälliger Dienſtbarkeit nur einen luftigen Salon herſtellen, in welchem die ſeidenen Gewänder, die goldſtarrenden Uniformen einherrauſchen. Aber in kleinen Dimenſionen und ohne den Schauplatz hoffeſtlicher Actionen abzugeben, überkommt uns zwiſchen kubiſchen Hecken und Bäumen, die von der Scheere zu Kugeln und Pyramiden

verschnitten sind, bald das Gefühl des Zwanges und der Abgezirkeltheit, aus deren Oede wir uns in die Irregularität eines Englischen Gartens oder noch lieber des freien Waldes hinaussehnen.

Wir befinden uns hier schon in lauter dialektischen Bestimmungen. Ein einfaches Aussprechen und Setzen der Bestimmungen genügt nicht; sie gehen in einander über. Als Moment kann die Regularität berechtigt und schön sein; als absolute Regel, in welche das ästhetische Object aufgeht, kann sie häßlich werden. Man kann aber nicht schließen, daß das Gegentheil der Regularität, die Irregularität, überhaupt schön sein müsse. Sie kann es sein, je nach den Verhältnissen; am unrechten Ort oder in's Verworrene ausartend wird sie eben sowohl häßlich werden. Ein schönes Beispiel reizender Irregularität auf dem architektonischen Felde ist das Schloß Meilhart im Cherdepartement, ohne alle Symmetrie in einer Art von Renaissancestyl aufgeführt (19). In Darstellung derjenigen nachlässigen Irregularität, die wir Negligée par excellence zu nennen pflegen und worin die Kammermädchen oft noch reizender erscheinen, als ihre Herrinnen, sind Maler und Dichter glücklich genug gewesen, als daß an Beispiele zu erinnern nöthig wäre. Im vorigen Jahrhundert kamen in Deutschland, in vermeintlicher Nachahmung der Hebräischen Poesie, der antiken Chöre, der Skaldenlieder und des Ossian freie rhythmische Gesänge auf, die sich in irregulärer Wildheit von der metrischen Geschlossenheit emancipirt hatten. Manches darin war vortrefflich, wie in einigen Klopstockschen Bardieten und einigen Göthe'schen Compositionen. Aber wie jämmerlich fiel diese Irregularität auch bei einigen Andern aus, die sich in hohlem Wortschwall nicht nur, die sich auch in ganz unrhythmischen, unmusikalischen, durcheinanderstolpernden Lautmassen bewegten.

Regularität wie Irregularität können eben deshalb durch ihre Entgegensetzung komisch werden. Die erstere wird es z. B. im Pedantismus, die zweite in seiner Verspottung. Der Pedantismus möchte das Leben gern in seine Regeln einschnüren und selbst einem Gewitter nicht gestatten, anders, als zu gelegener Zeit, seine artige Aufwartung zu machen. Weil sein Zwang ein für die Sache unnützer und selbstgewollter ist, so wird er komisch, und die Irregularität, die als ein schalkiger Kobold ihm seine mühsam gezogenen Kreise stört, wird komisch als die gerechte Persiflage solcher Thorheit, die das Leben gegen seinen Begriff als Maschine zu behandeln sich unterfängt.

Soll die Einheit mit dem Unterschied vereint werden, so kann dies zunächst dadurch geschehen, daß die Gestalt sich zwar wiederholt, in dieser Wiederholung aber zugleich als Inversion umkehrt. Die Wiederholung der Gestalt ist die Gleichheit der Regularität; die Umkehr der Ordnung ist die Ungleichheit der Irregularität. Diese Form der in der Ungleichheit dennoch identischen Gleichheit ist die eigentliche Symmetrie. So haben die Alten die beiden Dioskuren in schöner Symmetrie dargestellt, wie jeder ein sich aufbäumendes Pferd hält, der eine mit der linken, der andere mit der rechten Hand; der eine mit dem linken, der andere mit dem rechten Fuß vortretend; die Köpfe der Pferde nach Innen gegen, oder nach Außen hin auseinander gewandt. Auf beiden Seiten ist hier dasselbe vorhanden und doch ist es unterschieden; es ist nicht blos ein einfach Anderes, sondern es ist das eine die Umkehr des andern und damit die Beziehung auf dasselbe. Die Symmetrie stellt also nicht eine bloße Einheit, nicht eine bloße Verschiedenheit oder einfache Unterschiedenheit; nicht eine bloße Regularität oder Irregu-

larität, ſondern eine Einheit dar, die in ihrer Gleichheit die Ungleichheit enthält. Dennoch iſt auch die Symmetrie noch nicht die Vollendung der Form; die höhere Bildung der Schönheit ordnet auch ſie ſich nur als ein Moment unter, über welches ſie, unter gewiſſen Bedingungen, hinausgeht. — Fehlt ſie, wo wir ſie erwarten dürften, ſo verletzt uns ein ſolcher Mangel, zumal wenn ſie etwa ſchon vorhanden war und nur zerſtört iſt, oder wenn ſie in der Anlage gegeben, aber nicht zur Ausführung gekommen iſt. Die Symmetrie iſt abſtract genommen nur das Gleichmaaß überhaupt; genauer aber iſt ſie ein Gleichmaaß, das einen Gegenſatz von Oben und Unten, von Rechts und Links, von Groß und Klein, von Hoch und Tief, von Hell und Dunkel enthält; oder noch genauer, das in der Wiederholung des Gleichen die Umkehr der Lage in ſich ſchließt, was wir eben Inverſion nennen, wie die Augen, Ohren, Hände, Füße des menſchlichen Organismus in ſolcher Weiſe ſymmetriſch ſich verhalten. Die Verdoppelung des Gleichen kann ſich auf einen für beide Seiten gleichen Punct beziehen, wie die Fenſterſtellungen in Verhältniß zu einer Thür; wie zwei Halbkreiſe von Säulen in Verhältniß zu zwei Durchgängen, die ſie ſchneiden; wie beim Diſtichon die auf und abſteigende Hälfte des Pentamenters in Verhältniß zum Herameter u. ſ. w. Dies Alles ſind ſymmetriſche Ordnungen, die wir in der Baukunſt, in der Sculptur, Malerei, in der Muſik, Orcheſtik und Poeſie nach dem eigenthümlichen Inhalt dieſer Künſte ſpecificiren. Wird nun in ſolchem Fall die Symmetrie negirt, ſo erzeugt dies eine Disproportion, die häßlich iſt.

Fehlt die Symmetrie überhaupt, iſt ſie gar nicht da, ſo iſt eine ſolche Abweſenheit derſelben erträglicher, als eine poſitive Verletzung. — Fehlt an einem, ſeinem Weſen

nach ſymmetriſch feinſollenden Verhältniß die eine Seite deſſelben, ſo iſt die Exiſtenz der Symmetrie unvollſtändig. Indeſſen wirkt unſere Phantaſie dann ſuppkementariſch und fügt in unſerer Vorſtellung aus der ſchon vorhandenen Seite die noch fehlende hinzu, ſo daß dieſe Halbſymmetrie als eine dem Begriff nach daſeiende, der Realität nach nur nicht durchgeführte auch noch erträglich bleibt. Wir empfinden dies bei vielen Gothiſchen Kirchen, bei denen oft nur der eine Thurm ausgebauet iſt, während der andere ganz fehlt oder nur bis zu einem untern Stockwerk gelangt iſt. Im Ueberblick der Façade der Thurmſeite iſt der mangelnde Thurm offenbar ein äſthetiſcher Defect, denn, nach der Anlage des Baues, ſollte er da ſein. Da es jedoch im Begriff des Thurms als eines auf Erhabenheit Anſpruch machenden Gebäudes liegt, in einer gewiſſen Einzigkeit daſtehn zu können, ſo ertragen wir den Mangel nicht nur ziemlich leicht, ſondern ergänzen ihn auch, wenn er auffallender iſt, aus unſerer Vorſtellung. — Iſt die Symmetrie vollſtändig da, ſind aber in ihr ſelbſt Widerſprüche enthalten, ſo wird unſerer Phantaſie der Spielraum genommen, weil wir durch etwas Poſitives gehemmt werden. Wir können dann nicht etwas Anderes an die Stelle des Gegebenen ſetzen, das Vorhandene nicht ideell und idealiſch ergänzen; wir müſſen uns vielmehr dem empiriſch Exiſtirenden unterwerfen und daſſelbe nehmen, wie es iſt. Die Gleichheit kann auf eine in ſich verkehrte, allein nicht inverſe Weiſe da ſein. Nicht das ſymmetriſche und ſymphoniſche Correlat bietet dann ſich dar, ſondern das correſpondiren ſollende Gleiche ſtellt ſich in einer qualitativ verſchiedenen Weiſe dar. Stellen wir uns z. B. vor, daß eine Gothiſche Kirche nach dem urſprünglichen Plan zwei Thürme hätte haben ſollen, daß nur der eine derſelben vor-

erſt ausgeführt wäre, daß ſpäterhin noch ein zweiter Thurm, allein in einem andern Styl hinzugefügt würde, ſo wäre zwar die Symmetrie da, denn es ſollten ja zwei Thürme ſein, aber ſie wäre zugleich in einer dem Begriff des Ganzen nicht entſprechenden, ſeiner Einheit vielmehr qualitativ widerſprechenden Weiſe vorhanden. Auf Theatern kommen durch Mängel der Garderobe öfter ſehr luſtige Dinge in dieſer Form der Unſymmetrie vor. — Oder die Symmetrie kann qualitativ der Einheit der Geſtalt entſprechen, allein quantitativ das Gleichmaaß verletzen, ſo iſt auch dieſe Unförmlichkeit häßlich. In den bildenden Künſten werden ſehr viel Fehler dieſer Art gemacht. Dem Begriff nach ſollte von zwei Parallelthürmen der eine nicht höher als der andere; von zwei Flügeln eines Baues der eine nicht länger als der andere; von zwei durch ein Portal geſchiedenen Fenſterreihen die Anzahl der einen nicht größer, als die der andern; von einer Statue der eine Arm nicht länger, als der andere fein u. ſ. w. Krüppel ſtellen uns vornämlich dieſen Mangel der Symmetrie dar, wie wenn ein Arm oder Fuß verſchrumpft oder verkrümmt iſt.

Die Aſymmetrie iſt nicht einfache Geſtaltloſigkeit, ſie iſt entſchiedene Ungeſtalt. Byron hat in einem phantaſtiſchen Drama, the transformed disformed, die Qualen eines geiſtſtarken Bukligen geſchildert. Er läßt ihn, da ſelbſt die Mutter ihn verläugnet, den Tod ſuchen, in dieſem Augenblick von einem myſtriöſen Fremden unterbrochen werden, der ihm jede andere Form zum Geſchenk anbietet und ihm ſagt:

Wenn ich mit deinem Klumpfuß einen Büffel,
Das ſchnelle Dromedar mit deiner Höhe
Des Hökers höhnen wollte, jubelten
Die Thiere ob des Complimente. Und doch

Sind beide Wesen schneller, stärker, mächtiger
An Thatkraft und an Ausdauer, als du,
Und all die Kühnen, Schönen deiner Gattung.
Naturgemäß ist deine Form; es war nur
Verfehlte Güte der Natur, die Gaben,
So andern zugedacht, dem Menschen gab.

Arnold aber, so heißt der Ungestalte, fühlt das ganze Gewicht der Schönheit. Er sagt weiterhin:

Mir liegt
Nicht viel an Kraft, denn Häßlichkeit ist kühn.
Ihr Wesen ist's, an Herz und Geist die Menschheit
Zu überholen, und den Andern gleich,
Ja, höher sich zu stellen.

Weil die Häßlichkeit in ihrer Negativität etwas Positives ist, so fühlt sie sich einsam und dies Gefühl ist ihre größte Pein. Arnold sagt:

Böt keine Macht mir
Die Möglichkeit des Wechsels, hätt' ich Alles
Gethan, was nur der Geist vermag, den Weg mir
Zu bahnen, trotz des Scheusals schwerer, ekler,
Entmuthigender Last, die wie ein Berg,
Meinem Gefühl nach, Herz und Schultern drückt —
Ein ekler, ungestalter Maulwurfshügel
Für glücklichere Augen. Dann erschaut' ich
Die Schönheit des Geschlechts, das Urbild ist
Von Allem, was man kennt und träumt als schön,
Mehr als die Welt, die es verklärt durch Seufzer
Der Lieb' nicht, der Verzweiflung: sucht' auch nicht,
Obgleich ganz Liebe, zu gewinnen, was mich
Nicht minder liebt ob dieses krummen Klumpens,
Der mich so einsam macht.

So düſter äußert ſich der Schmerz der Mißgeſtalt. Und doch kann ſie ein großes Mittel für die Komik werden. In der Abweſenheit der Symmetrie liegt zwar noch nichts Komiſches, in der Verworrenheit aber regt ſie ſich ſchon, weil in ihr eine Geſtalt die andere verdrängt und verlöſcht. In der Halbſymmetrie hat der Anſatz zur Verwirklichung, die nicht zu Ende kommt, ganz abgeſehen von der Beſonderheit des Inhalts, ebenfalls einen komiſchen Anſtrich. Die poſitive Unſymmetrie aber, die in ihrer Congruenz doch nicht congruent, die in der Gleichheit ihrer Theile doch ungleich iſt, dieſe in ſich unſymmetriſche Symmetrie iſt an ſich in der That ſchon komiſch, inſofern das Lächerliche der Widerſpruch des Unmöglichen als eines empiriſch Wirklichen mit der dem Begriff nach ſeinſollenden Wirklichkeit iſt. Es ſollte wohl, dem Begriff nach, unmöglich ſein, daß der eine Arm länger, als ſein Gegenarm; iſt nun aber factiſch der eine Arm doch länger, als der andere, ſo iſt damit die dem Begriff widerſprechende, nichtſeinſollende Wirklichkeit wirklich und dieſer Widerſpruch wird komiſch — gerade wie, in Anſehung der Füße, das Hinken etwas Komiſches an ſich hat. Die Komik zieht die Beſchäftigung der Menſchen, die eine Krümmung und ſcheinbare Verkürzung eines Arms zur Folge haben kann, herein und ſtellt uns den Schreiber, Schneider, Schuſter, Tiſchler u. ſ. w. in ihren komiſchen Bewegungen dar.

Eine beſonders beliebte Komik entſteht im Drama dadurch, daß dem tragiſchen Verlauf der Haupthandlung ſymmetriſch der komiſche Verlauf einer Nebenhandlung gegenübergeſtellt wird. Alle poſitiven Vorgänge der ernſten Sphäre wiederholen ſich in der Nullität der komiſchen und ſteigern durch dieſen Parallelismus den Effect ihres Pathos. Im Engliſchen, vorzüglich aber im Spaniſchen Theater

herrſcht dieſe Manier. Shakeſpeare hat ſie von der hohen Tragödie ausgeſchloſſen, Calderon aber, weil er überhaupt moraliſch-conventionelle Rechenexempel zu löſen hat, wendet ſie faſt überall an. Selbſt im theologiſchen Drama, wie im magico prodigioso, läßt er die tragiſche Entwicklung ſich in die Folie der Komik reflectiren.

Dieſelben Beſtimmungen der Aſymmetrie, die wir häßlich nennen, wenn ſie einen poſitiven Charakter anſprechen, werden komiſch, wenn dieſe Prätenſion nur ein Schein iſt. Die Komik haben wir jedoch hier nicht weiter zu verfolgen, wo uns das Häßliche beſchäftigt und wir ſeine Auflöſung in's Lächerliche nur anzudeuten haben. Wohl aber haben wir zu zeigen, wie die Aſymmetrie durch den falſchen Contraſt der antagoniſtiſchen Hebel der Symmetrie in die Disharmonie übergeht. In der Symmetrie, wie in der Aſymmetrie, iſt die Beziehung der inverſen Glieder im Allgemeinen noch eine ruhige. Geht die Entgegenſetzung in Spannung über, ſo wird ſie zum Contraſt. Er iſt bekanntlich eines der vorzüglichſten äſthetiſchen Mittel. Qualitativ kann er nur in ſich widerſprechenden Beſtimmungen beſtehen, quantitativ aber viele Grade haben, ſchwach und ſtark, matt und grell ſein. Es liegt in den nähern Umſtänden begründet, was für ein Contraſt in einem gegebenen Fall der nothwendige iſt. Für ein und daſſelbe Weſen ſind nach verſchiedenen Seiten hin verſchiedene Widerſprüche möglich; aber jedes hat auch kraft ſeiner Eigenthümlichkeit einen abſoluten Widerſpruch an ſich, der ſeine totale Negation enthält; dem Leben ſteht der Tod, dem Tod das Leben, der Wahrheit die Lüge, der Lüge die Wahrheit, dem Schönen das Häßliche, dem Häßlichen das Schöne u. ſ. w. als abſoluter Widerſpruch gegenüber. Dem Leben ſteht dagegen die Krankheit, der Wahrheit der Irrthum,

dem Schönen das Komiſche nur als relativer Widerſpruch entgegen und daher haben dieſe Beſtimmungen ſelbſt noch wieder andere als ihren abſoluten Widerſpruch an ſich. Die Krankheit iſt allerdings eine Hemmung und Minderung des Lebens; ſie widerſpricht ihm, nämlich ſofern das Leben ſeinem Begriff nach geſund ſein ſollte; der abſolute Widerſpruch der Krankheit iſt daher, im Leben, die Geſundheit. So iſt dem Irrthum die objective Gewißheit; dem Komiſchen das Tragiſche abſolut entgegen, geſetzt. Wegen ſolcher Unterſchiede wird es möglich, auch ſolche Beſtimmungen mit einander zu contraſtiren, die nicht durch ſich ſelbſt, ſei es abſolut, ſei es relativ, mit einander in Widerſpruch ſtehen, ſondern zwiſchen denen ein Widerſpruch nur hervorgekünſtelt und bald als ein abſoluter, bald als ein relativer hingeſtellt wird. Formell genommen kann das Abſolute mit dem Abſoluten, das Abſolute mit dem Relativen, das Relative mit dem Relativen in Widerſpruch gerathen. Reeller Weiſe werden ſolche Verhältniſſe ſich in mannigfaltige Wendungen einhüllen können.

Es iſt hier nicht der Ort, auf dieſe allgemeinen Begriffe näher einzugehen, welche theils der Metaphyſik und Logik überhaupt, theils der äſthetiſchen Metaphyſik insbeſondere angehören. Wir haben uns ihrer nur inſoweit erinnern müſſen, als nothwendig iſt, den falſchen Contraſt als den häßlichen vom richtigen als dem ſchönen zu unterſcheiden. Der falſche Contraſt entſteht zunächſt dadurch, daß ſtatt des Gegenſatzes, der geſetzt werden ſollte, das blos Verſchiedene auftritt; denn dies iſt die nur unbeſtimmte Differenz, die einer Spannung noch nicht fähig iſt. Die bunte Mannigfaltigkeit des Verſchiedenen kann äſthetiſch vollkommen berechtigt ſein; wird ſie aber da geboten, wo der Contraſt wirken müßte, ſo bleibt ſie unzureichend. Alle Verſchiedenheit,

wie ſehr ſie auch gehäuft werde, vermag nicht, das Intereſſe zu erſetzen, das uns der beſtimmte Gegenſatz einflößt. Wenn in einem Roman eine Menge von Perſonen auftreten, wenn eine Fülle von Begebenheiten ſich entwickelt, wenn aber nicht eine Contraſtirung der Handelnden und ihrer Schickſale die Menge der Situationen durchgreift, ſo wird uns die Mannigfaltigkeit bald ermüden, ja zuletzt anekeln. Oder wenn in einem Gemälde vielerlei Farben prunken, wenn es aber an der Entſchiedenheit eines Farbengegenſatzes fehlt, ſo wird unſer Auge von dem bloßen Durcheinander bald abgeſtumpft werden. Unbeſchadet des Reizes der Verſchiedenartigkeit kann ſehr wohl auch die Entgegenſetzung aus ihr ſich hervorheben.

Die poſitive und negative Entgegenſetzung macht erſt den Contraſt d. h. die Gleichheit muß mit ſich ſelbſt ungleich werden und kann bis zum Conflict und bis zur Colliſion fortgehen. Das Unterſchiedene muß alſo irgendwie zugleich identiſch ſein; es muß durch ſeine Einheit mit ſich in Gegenſeitigkeit ſtehen. Jemehr es ſich als ein Wechſelwirkendes darſtellt, um ſo ſchöner iſt es. Soll nun der beſtimmte Gegenſatz erſcheinen und es wird auf die eine Seite ſtatt des identiſch Negativen nur etwas Anderes geſetzt, das zwar auch einer Beziehung, aber keiner immanenten, fähig iſt, ſo iſt ein ſolches ein blos Verſchiedenes. So iſt z. B. in der Oper, Robert le diable, der Teufel von ſeinem Sohne nur verſchieden, denn er ſollte als Teufel ihn haſſen, aber dieſer „Fremde“ liebt, gegen die Natur des Teufels, aus der Natur des Vaters heraus, den Sohn; d. h. mit der Liebe zum Sohn iſt die Idee des Diaboliſchen aufgehoben. Er kann nicht mit dem Guten contraſtiren, obwohl er es immer ſoll; ein ſentimentaler Teufel iſt lächerlich. Es iſt ein verfehlter Contraſt. An die Stelle der ſtetsfollenden Ent-

gegenſetzung iſt die bloße Verſchiedenheit getreten. Dieſer Contraſt iſt nicht blos matt, er iſt vergriffen.

Der Contraſt wird aber als häßlicher ferner dadurch hervorgebracht, daß die Entgegenſetzung die Spannung überbietet. Wir nennen dieſe Form der contraſtirenden Seiten Effecthaſcherei. Die Kunſt vertrauet nicht der einfachen Wahrheit, ſondern ſteigert die Extreme, Sinn und Gefühl aufzuſtacheln. Sie will um jeden Preis die Wirkung erzwingen und darf daher dem Genießenden keine Freiheit laſſen. Er ſoll und muß überwältigt werden und für ſeine Niederlage — denn ein Sieg der Kunſt wäre hier ein falſcher Ausdruck — iſt der Contraſt ein Hauptmittel. Die Sorge aber, daß er von einem überſättigten und abgeſtumpften Geſchlecht überſehen oder überhört werden könnte, läßt nun darauf hinarbeiten, ihn, wie man heut zu Tage ſagt, packend zu machen. Er wird grell, ſchreiend. Die naturwahre Grenze wird ſchwindelnd überſchritten, um unſere Nerven durch Ueberaufregung (surexcitation) unfehlbar zu ſpannen. Eine ſolche Geſtaltung der Kunſt, wie ſie namentlich unſere moderne Muſik entſtellt, iſt häßlich. Voltaire handelte in dieſem Ungeſchmack, als er Shakeſpeare's Cäſar für die Franzöſiſche Bühne umarbeitete. Es war ihm nicht genug, daß Brutus als Republicaner mit Cäſar, dem nach Alleinherrſchaft ſtrebenden Conſul und Dictator contraſtirte; er machte Brutus auch zu Cäſars Sohn; er ließ beide darum wiſſen; er ſteigerte den Mord des politiſchen Gegners auch zum Vatermord und, um ſein Werk zu krönen, ließ er die Schlacht von Philippi weg, in welcher Cäſars Schatten gegen Brutus ſein welthiſtoriſches Recht erlangt.

Der wahre Contraſt, ſagten wir, enthalte die Entgegenſetzung als die Ungleichheit des Gleichen. So iſt Roth und

Grün identiſch in der Farbe; Weiß und Schwarz in der Farbloſigkeit; Gut und Böſe in der Freiheit; Starres und Flüſſiges in der Materie u. ſ. w. Der falſche Contraſt geht dagegen aus der qualitativen Allgemeinheit heraus und bringt das ſcheinbar Entgegengeſetzte, wie wenn dem Großen nicht das Kleine oder ſelbſt Große, ſondern das Geringe oder Schwache entgegengeſtellt wird. Denn dem Geringen ſteht das Bedeutende, Vornehme, Gediegene, dem Schwachen das Starke, Mächtige gegenüber. Weil ſolche Formen allerdings auch wieder einen gewiſſen Zuſammenhang haben, weil ſie zu Synonymen werden können, ſo erklärt ſich, warum hier ein Fehlgreifen ſich auch bei dem beſſern Künſtler einſchleichen kann. Unſere moderne Lyrik hat nach der Richtung der Sprache hin, die ihr der facettirte Schliff der Brillantdiction von Anaſtaſius Grün gegeben, viele ſolcher hybriden Contraſte hervorgebracht. Man kann ihren Urſprung aber bei A. Grün ſelber und ſogar in ſeinen beſten Gedichten entdecken. Selbſt in dem ſchönen, mit Recht ſo beliebten Gedicht: der letzte Dichter, haben ſich ſolche Fälſchungen eingeſchlichen, z. B. wenn es heißt:

„So lang der Wald noch rauſchet
Und einen Müden kühlt.“

Der Müdigkeit ſteht die Ruhe, dem Kühlen das Brennende entgegen. Müdigkeit und Kühlung aber paſſen nicht zuſammen. Das Rauſchen, mit dem der Wald eingeführt wird, contraſtirt mit dem Schweigen der baumloſen Ebene oder mit ſeinem eigenen. Man ſieht, A. Grün hat hier vieles zuſammenfaſſen wollen. Der Wald ſoll den in der Hitze der freien Ebene Ermüdeten mit dem Rauſchen ſeiner Zweige Kühlung zufächeln; allein dieſe Vorſtellung iſt unvollkommen ausgedrückt.

Der grelle Contraſt dagegen ſteigert die Spannung durch Mittel, welche die an ſich vorhandene richtige Entgegenſetzung nach Seiten herumwenden, die einem noch andern Intereſſe den Zugang eröffnen und uns dadurch von der ſubſtantiellen Beziehung ablenken, ſtatt dieſelbe, wie es die Abſicht iſt, zu verſtärken. Mole ruit sua, kann man von ſeinem Effect ſagen. Wenn Brutus dem Cäſar den Tod ſchwört, weil er die Republik als die nothwendige Form des Römiſchen Staats erhalten will, ſo erſcheint uns hierin die ganze, große politiſche Kriſis der Zeit. Brutus muß ſeine Neigung zu Cäſar, ſeine perſönliche Sympathie opfern, ſeiner Pflicht gegen das Vaterland treu zu bleiben; — wie der erſte Brutus der Republik ihr ſeine Söhne opfern mußte, als ſie mit den Tarquiniern ſich eingelaſſen hatten. Wenn Voltaire aber den Brutus zu Cäſars Sohn macht, ſo wird er zu einem tugendhaften Ungeheuer; eine ſolche Verletzung der Pietät iſt an ſich ſo greuelhaft, daß ſie allein ſchon hinreicht, unſer Blut erſtarren zu laſſen. Nun ſind zwei Elemente vorhanden, die uns in Anſpruch nehmen, die Römiſche Staatstugend und die Pietät. Bei Shakeſpeare fehlt nicht diejenige Pietät in Brutus, die ihm den Entſchluß zu Cäſars Mord erſchweren muß; allein ſie hindert in Brutus nicht nothwendig den Verſchwörer und der Hauptaccent bleibt auf das Politiſche gelegt.

Der grelle Contraſt kann äſthetiſch unter gewiſſen Bedingungen auch ſchön werden; er wird aber häßlich, wenn er nicht von der Einheit des an ſich Gleichen getragen wird. Ein ſolches Transcendiren der homogenen Baſis ſoll ihn pikant machen; das Pikante iſt Scribe's und Sue's alle wahre Kunſt corrumpirende Virtuoſität. Die große Oper zu Paris wird nur noch von dem Streben beherrſcht, durch Syntheſe heterogener Gegenſätze neu zu ſein. Das

Unmögliche, was darin liegt, beſchäftigt den Verſtand durch ſeine Unwahrheit und überraſcht die Phantaſie — nicht mit der Naivität des Mährchens, deſſen kindliche Unerfahrenheit noch mit den Schranken des Daſeins ſpielt, ſondern mit dem Raffinement des blaſirten Wahnwitzes. Wir haben zuvor Bertram aus Scribe's und Delavigne's Robert dem Teufel angeführt, zu zeigen, daß derſelbe keinen wirklichen Contraſt zu ſeinem Sohn darſtellt; auch gegen Alice contraſtirt er nicht, da dieſe ein „junges Mädchen aus der Normandie", kein Dämon, wie er, iſt; aber das Pikante ſoll eben darin beſtehen, daß der Teufel einen Sohn hat, den er zärtlich liebt und den er, weil er ihn liebt, zu verderben, den er, weil er ihn liebt, zum Genoſſen der Hölle zu machen beſtrebt iſt. Dieſe Liebe läßt ihn nun z. B. Act III. No. 9. nach der bei uns üblichen Ueberſetzung von Theod. Hell ſingen:

O mein Sohn, o Robert! Für dich,
Der mir der Güter höchſtes,
Trotzte ich ſchon dem Himmel,
Trotzte der Hölle ich. —
Für den Ruhm, der nun entwichen,
Für den Glanz, der nun verblichen,
Warſt du mein Troſt allein,
Durch dich fand ich Ruh!

Dieſer ganz unteufliſche Teufel ſoll eben durch die väterliche Sentimentalität intereſſant werden. Ein liebender Teufel, der Troſt und Ruhe in ſeinem Sohne findet, war freilich noch nicht dageweſen! (20.)

Es iſt begreiflich, daß die Kritik durch ſolche Productionen öfter in Verlegenheit geſetzt werden kann, weil die Falſchheit des Widerſpruchs ſich zu verſtecken vermag. Wir

haben in Deutſchland an dem Streit über Hebbel's Maria Magdalena ein ſehr denkwürdiges Beiſpiel davon gehabt, wie ſehr falſche Contraſte für das Maximum der Schönheit gehalten werden können. Traurig genug iſt dieſe dramatiſirte Geſchichte gewiß. Vorfallen kann ſie leider auch alle Tage und unſere Zeitungen ſind ja überreich an dieſen putrescirenden Stoffen. Aber dieſe Geſchichte iſt nicht tragiſch, wofür Hebbel ſie, nach ſeinem Vorwort, hält und wofür ſeine fanatiſchen Anhänger ſie auch halten; das Traurige des Vorganges iſt zum tragiſchen Contraſt gemacht und mit dem Anſpruch an eine ſolche Dignität gefälſcht, woraus ſich überhaupt die blendende Eigenthümlichkeit der Hebbelſchen Dramatik ergibt. Ein ſchroffer Mann, der alte Tiſchler Anton, verweigert einem Gerichtsdiener, mit ihm anzuſtoßen, ſagt ihm Grobheiten und der Gerichtsdiener denuncirt ſeinen Sohn als Dieb. Der Sohn wird in's Gefängniß geworfen; der Vater glaubt an ſeine Schuld; die Mutter ſtirbt aus Entſetzen. Die Tochter Clara hat einen jungen Mann geliebt, der ſie auf der Univerſität vergeſſen zu haben ſcheint. Sie läßt ſich mit Leonhard, einem gemeinen, berechnenden Verſtandesmenſchen ein. Mit Bewußtſein, um ſich zur Treue gegen ihn zu zwingen, opfert ſie ihm ihre Jungfräulichkeit auf und wird ſchwanger. Leonhard aber, weil er durch eine andere Heirath ſein äußeres Glück fördern kann, verläßt ſie. Inzwiſchen entdeckt ſich die Unſchuld des Sohnes — der nach Amerika als Matroſe auswandert. Der frühere Geliebte Clara's kehrt zurück, liebt ſie noch, möchte ſie heirathen — aber leider iſt ſie ſchwanger.

„Darüber kann kein Mann hinweg!"

So ruft er ſelber aus. Umſonſt flehet Clara Leonhard an, ſie zu heirathen; er weiſt ſie, da ſie nicht im Rauſch

der Leidenſchaft ſich ihm ergeben hat und im Herzen einen Andern liebt, höhniſch ab. Ihr früherer Geliebter, ein promovirter Doctor, duellirt ſich darüber mit dem Schreiber und ſie ſchießen ſich gegenſeitig todt. Der alte Anton, der mit Catoniſchen Stachelreden ſehr freigebig iſt, muß doch der Sittenſtrenge der Tochter nicht getrauet haben. Er hat die Drohung ausgeſtoßen, daß, falls ſie ihm einmal Schande machte, er ſich den Hals abſchneiden würde. Die Tochter, ihres Elends gewiß, ſtürzt ſich daher aus Liebe zum Vater in einen Brunnen. Dieſer ſchneidet ſich mit dem Raſirmeſſer nicht, wie die Erwartung zu einem Cato des bürgerlichen Trauerſpiels gemacht war, den Hals ab, fällt auch nicht in Wahnſinn — dazu iſt er viel zu verſtändig, — ſondern ſchließt das Stück mit der ſarkaſtiſch inhaltsloſen Phraſe:

„Ich verſtehe die Welt nicht mehr.“

Dies Drama iſt ein wahrer Rattenkönig von falſchen Contraſten. Sohn und Mutter, Sohn und Vater, Tochter und Vater, Liebhaber und Geliebte, Alles ſteht in falſchen Beziehungen. Da iſt auch nicht Ein Verhältniß, Haustyrannei, Diebſtahl, Fall der Unſchuld, Untreue, Ehrloſigkeit, Duell, Selbſtmord mit obligatem Kindermord, das nicht eine häßliche Wendung darböte. Der Mittelpunct des Ganzen ſollte Clara ſein. Allein wie können wir ſie für tragiſch gelten laſſen, da ſie einem ſolchen Subject, wie dieſer herzloſe Leonhard iſt, ſich in die Arme wirft! Wäre derſelbe ein edler Menſch, ſo würde ein tragiſcher Contraſt zwiſchen ihm und dem Doctor möglich ſein. So aber fehlt in ihrer Beziehung auf Clara die Einheit. Oder Clara könnte mit ihm contraſtiren. Aber wie ſoll ſie es, da ſie die wahre Liebe ihres Herzens ihm verrathen, ja in einer frivolen Laune ihm ihre jungfräuliche Reinheit geopfert hat. Mit welcher Sophiſtik ſie dies Ver-

hältniß verblümen möge, es ist und bleibt gemein. Unglücklich genug ist sie, gewiß! Aber wenn wir fünf Acte hindurch ein Mädchen verstohlen weinen oder mit Pathos jammern hören, das uns selbst erzählt, wie es nicht aus Liebe, nicht aus Sinnenrausch, sondern aus einer eigentlich infernalen Berechnung heraus sich einem von ihm im tiefsten Innern ungeliebten Menschen hingegeben, so ist uns unmöglich, ein anderes Gefühl, als das des Bedauerns zu haben. Hebbel hat die unglückselige Geschichte, die alle Tage in unserer Nachbarschaft sich wiederereignen kann, mit größter genrebildlicher Treue in lebenswarmer, eigenthümlich bildhafter Sprache geschildert und hat damit nur bewirkt, daß wir aus ihrer Misère heraus uns innigst nach den erhabenen, durch Furcht und Mitleid reinigenden Schauern der Tragödie sehnen.

Daß die Häßlichkeit des falschen Contrastes sehr leicht in die Komik übergehen könne, ist eigentlich in dem bisher Gesagten schon zwischen den Zeilen zu lesen. Die Heterogenität darf nur noch etwas weiter hinausgerückt, der gesuchte Effect nur noch etwas überboten werden und die Lächerlichkeit ist fertig; — wie denn gewiß z. B. über die Qualen des Teufels Bertram in Robert le diable glücklicher Weise Viele schon, trotz der Musik Meyerbeers, herzlich gelacht haben werden.

Der falsche Contrast ist schon der innere Bruch des symmetrischen Verhältnisses, der Uebergang in die mit dem Widerspruch erfüllte Disharmonie.

C.

Die Disharmonie.

Die Symmetrie iſt unter den formalen Beſtimmungen des Schönen noch nicht die letzte, denn in der Gleichheit ihrer Wiederholung liegt noch eine Verſtändigkeit, die an ſich zwar wohlthuend, allein nur als ſolche auch äußerlich und, wie die Unterſchiede der bloßen Regularität, langweilig iſt. Die Aegyptiſche Kunſt zeigt uns ein großartiges Bild der äſthetiſchen Monotonie, die aus dem Standpunct der Regelmäßigkeit und Symmetrie nicht zu freiern Formen ſich erhebt. Weil z. B. die hieroglyphiſchen Figuren eines Index bedürfen, ob ſie von rechts nach links oder umgekehrt geleſen werden ſollen, ſo müſſen ſie in der einen oder andern Wendung bei einer Inſchrift alle übereinſtimmen. Daher dieſe weiten Mauerflächen, auf denen alle Figuren, oft tauſende, ſämmtlich im Profil nur nach einer und derſelben Seite hingerichtet erſcheinen; ein außerordentlich ermüdender Anblick, mit welchem nur die an den Thoreingängen ſitzenden Koloſſe en face contraſtiren. Natur und Kunſt ſtreben daher oft mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit darnach, die Starrheit der Symmetrie zu überwinden. Um die Harmonie der großen Verhältniſſe zu erreichen und zu erhalten, opfert die geniale Kühnheit unbedenklich die Regularität und Symmetrie der untergeordneteren Beziehungen, wie wir dies in umfaſſenden architektoniſchen Conceptionen, z. B. dem ſo bewundernswerthen Marienburger Schloß (21), in muſikaliſchen z. B. in einigen Beethovenſchen Sonaten, in poetiſchen, z. B. in Shakeſpeare's hiſtoriſchen Dramen, ſehen können. Das Schöne kann den Unterſchied bis zur Entzweiung des Widerſpruchs entwickeln, ſofern es den Widerſpruch ſich ſelbſt

wieder in die Einheit auflöſen läßt, denn durch dieſe Auflöſung der Entzweiung erzeugt ſich erſt die Harmonie. Die einfache Einheit iſt zwar an ſich auch ſchön, weil ſie die erſte Bedingung aller äſthetiſchen Geſtaltung erfüllt, ein Ganzes darzuſtellen. Wir haben aber geſehen, wie die bloße Einheit noch dürftig iſt und theils durch innere Unterſchiedloſigkeit, theils durch Verworrenheit der Unterſchiede, durch nebuliſtiſche Verſchwommenheit häßlich wird. Der Unterſchied kann als Verſchiedenheit zur freien und ſchönen Mannigfaltigkeit werden, allein durch Mangel an Gruppirung kann die bloße Verſchiedenheit als der oberflächliche, äußerliche Unterſchied, in das Wilde und Wüſte übergehen, gegen deſſen Formloſigkeit das Schöne durch Unterordnung des Verſchiedenen unter eine gemeinſame Regel zu reagiren ſucht. So entſteht, wie wir ſahen, die Regelmäßigkeit als die gleiche Wiederkehr derſelben Unterſchiede, allein eben dieſe Regularität kann ſelbſt wieder häßlich werden, ſobald ſie die ausſchließliche Form eines äſthetiſchen Ganzen ausmacht, weshalb das Schöne den Unterſchied zum beſtimmten Unterſchied erheben muß. Das Poſitive und Negative wird durch Inverſion der an ſich gleichen Momente zur eigentlichen Symmetrie, deren Wechſelbeziehung innerhalb ihrer ſelbſt ſchön iſt. Mangelt ſie überhaupt, wo ſie doch dem Begriff der Geſtalt nach daſein ſollte; oder fehlt die eine Hälfte der ſymmetriſch angelegten Geſtalt; oder iſt ſie zwar da, jedoch fehlerhaft und die vorausgeſetzte Gleichheit der einheitlich gegen einander gekehrten Unterſchiede durch innern Widerſpruch ſtörend, ſo entſteht wiederum das Häßliche. Den Widerſpruch zu ſetzen, widerſpricht dem Schönen nicht. Der wahre Contraſt des Relativen mit dem Relativen, des Relativen mit dem Abſoluten, des Abſoluten mit dem Abſoluten, iſt ſchön. In allem

dynamiſch Aeſthetiſchen macht die Colliſion den Hochpunct der Entwicklung aus; der falſche Contraſt aber wird häßlich, weil er eine Entgegenſetzung deſſen ſetzt, was nicht durch die Einheit ſeines Weſens ſich in ſich ſelbſt zu widerſprechen vermag. Der ächte Widerſpruch muß die Entzweiung der Einheit mit ſich ſelber enthalten, denn eine ſolche trägt die Möglichkeit ihrer Auflöſung in ſich; die Diſſonanz läßt durch ihre Colliſion die Einheit hindurch vernehmen als das ἓν διαφερουν ἑαυτῳ. Daß die aus der Einheit, Verſchiedenheit, Regularität, Symmetrie, Contraſtirung entſtehende Häßlichkeit in das Komiſche umſchlagen könne, iſt auf allen Puncten nachgewieſen.

Als äſthetiſche erreicht die Einheit ihre Vollendung erſt dadurch, daß die Unterſchiede ſich als lebendige Momente des Ganzen erzeugen und unter einander in freier Wechſelwirkung ſtehen. Nicht nur die Einheit muß als die zu ihren Unterſchieden ſich ſelbſt beſtimmende erſcheinen, ſondern auch die Unterſchiede müſſen den nämlichen Charakter der Selbſtbeſtimmung beſitzen. Dies iſt der Begriff der Einheit als harmoniſcher. Die Harmonie iſt nicht blos abſtracte, ſelbſtſtändige Einheit; ſie iſt auch nicht eine Einheit, die nur in äußerliche, gegen einander gleichgültige Unterſchiede zerfällt; ſie iſt vielmehr die ihre eigenen Unterſchiede frei erzeugende und in ſich wieder zurücknehmende Totalität, die wir deshalb gern, nach dem Vorbilde der Natur, die organiſche nennen. Sie hat die Kraft, den Widerſpruch, in den ihre Unterſchiede gerathen können, durch ſich ſelbſt zu überwinden. Den Alten ſtand die Harmonie ſo hoch, daß ſie ihr die Individualität der Unterſchiede durchaus unterordneten, während die Modernen eine Neigung haben, der individuellen Charakteriſtik die Harmonie aufzuopfern. Man

auf der Bühne ihr Weſen für ſich, als gingen die übrigen ſie nichts an. Das Spiel der Einzelnen greift nicht ineinander; die Handlung ſtockt beſtändig und der Eindruck des fehlenden Enſemble muß, zumal bei ſchwachbeſetztem Hauſe, ein öder und froſtiger werden; ja zuweilen, wenn die Schauſpieler zu ſehr vom Souffleur abhängen und nur lauter herſagen, was man von dem heiſernen Flüſtern ſeiner Orkusſtimme ſchon vorvernommen hat, iſt der Eindruck nicht ſehr weit von dem entfernt, den die Kranken in einer Irrenanſtalt machen, von denen auch ein jeder rückſichtslos ſeine Rolle fortſpielt.

Vernichtet ſich die Einheit der Unterſchiede dadurch, daß ſie in den Widerſpruch übergehen, ohne in die Einheit zurückzugehen, ſo entſteht diejenige Entzweiung, die wir vorzugsweiſe und mit Recht als Disharmonie bezeichnen. Ein ſolcher Widerſpruch iſt häßlich, weil er die fundamentale Bedingung aller äſthetiſchen Geſtaltung, die Einheit, von Innen heraus zerſtört. Die Disharmonie iſt nun zwar an ſich ſelbſt häßlich, aber es muß ſogleich unterſchieden werden zwiſchen der Disharmonie, die, als eine nothwendige, doch ſchön, und zwiſchen derjenigen, die, als eine zufällige, häßlich iſt. Die nothwendige Disharmonie iſt der Conflict, in welchen die in einer Einheit liegenden ſo zu ſagen eſoteriſchen Unterſchiede durch ihre gerechtfertigte Colliſion gerathen können; die zufällige iſt der gleichſam exoteriſche Widerſpruch, der einer Einheit octroyirt wird. Der nothwendige macht uns in dem ungeheuren Riß, den er aufklaffen läßt, die ganze Tiefe der Einheit offenbar. Die Kraft der Harmonie erſcheint um ſo gewaltiger, je größer die Disharmonie iſt, über welche ſie triumphirt, aber nicht nur muß die Ent-

zweiung das mit der Einheit homogene Element theilen, ſondern ſie muß die negative Beziehung der Einheit auf ſich ſelber ſein; denn nur unter dieſer Vorausſetzung iſt die Wiederherſtellung der Einheit möglich. Schön alſo iſt die Entzweiung nicht durch das Negative als ſolches, ſondern durch die Einheit, die in der Entzweiung als die innerlich wirkſame, zuſammenhaltende, rettende, erneuende Macht ihre Energie beweiſt.

Schön iſt, ſagt Kant mit Recht, was ohne Intereſſe allgemein gefällt; häßlich alſo, was ohne Intereſſe allgemein mißfällt. Das Disharmoniſche kann nun ſehr wohl unſer Intereſſe erregen, ohne ſchön zu ſein; wir nennen es dann intereſſant. Was nicht in ſich einen Widerſpruch birgt, werden wir nicht intereſſant nennen. Das Einfache, Leichte, Durchſichtige, iſt nicht intereſſant; das Große, Erhabene, Heilige ſteht wieder zu hoch für dieſen Ausdruck; es iſt mehr, als nur intereſſant. Aber das Verwickelte, das Widerſpruchsvolle, das Amphiboliſche, und daher ſelbſt das Unnatürliche, das Verbrecheriſche, das Seltſame, ja Wahnſinnige, iſt intereſſant. Die gährende Unruhe im Hexenkeſſel des Widerſpruchs hat eine magiſche Anziehungskraft. Es gibt Schriftſteller, welche das Intereſſante mit dem Poetiſchen oft verwechſeln und daſſelbe durch den Reichthum ihres Geiſtes, durch die Kunſt ihrer Darſtellung, ſo zu idealiſiren verſtehen, daß es dem Idealen ſich nähert. Solche Autoren faſſen vor allen Dingen immer den Widerſpruch treffend auf, wie Voltaire und Gutzkow. In der Geneſis dagegen und in der Auflöſung des Widerſpruchs ſind ſie nicht eben ſo glücklich, woher ſich denn erklärt, daß ſie mehr den Verſtand und die Phantaſie beſchäftigen, als das Gefühl hinreißen, das vom Strudel der Disharmonie zwar auch

erſchüttert, aber doch zugleich vom ſiegreichen Strom der Harmonie getragen ſein will. Die wahre Disharmonie iſt ein erlöſender Durchgangspunct der Einheit; die falſche damit häßliche Disharmonie iſt eine Pſeudoentzweiung, ein künſtlich eingeimpfter Widerſpruch. Eine ſolche ſtellt uns alſo auch nicht die Erſcheinung eines wahrhaften Weſens, vielmehr eines wahrhaften Unweſens dar und wird uns daher peinlich. In Hebbels zuvor betrachteter Maria Magdalena fühlen wir, ſo oft Clara die Bretter beſchreitet, den permanenten Widerſpruch deſſen, was ſie factiſch iſt, und deſſen, was ſie ſein will und auch wohl ſein ſoll. Was ſie auch Edles und Schönes ſagen mag, es iſt all' ihren Worten die Spitze abgebrochen, denn immer müſſen wir entgegnen: aber du biſt ja ſchwanger und — haſt es ſein wollen! Dieſe Norddeutſche Clara iſt im Grunde nicht unterſchieden von der Fleur de Marie in Sue's Mystères de Paris. Dieſe Goualeuſe, eine geborene Prinzeſſin, mit ihrer friſchen Silberſtimme, mit ihrer naiven Mädchenhaftigkeit, ihrem Naturſinn, ihrem engelhaften Gemüth, ſollte ein Ideal ſein. Allein gerade je mehr ihre Lieblichkeit ſich entfaltet, um ſo entſchiedener empfinden wir die Disharmonie, daß dies liebe Kind uns zuerſt in einem tapis franc der Pariſer Cité begegnet, daß es, obwohl die Freundin der tapfern, reinen Rigolette, aus Mangel an Arbeit, nachdem ſie ihr Geld vertändelt, ſich einer liederlichen Trägheit ergeben hat. Sie hat ſich von der ogresse mit Brantwein berauſchen und zur Proſtitution eingarnen laſſen. Eine geborne Prinzeſſin in einem repaire der Cité! Himmelſchreiend intereſſant, aber nichts weniger als poetiſch. Wir kommen über den Makel, der ihrer ſittlichen Haltung von hier anhaftet, nicht wieder hinaus; ſie ſelbſt auch nicht und Sue hat wenigſtens ſo viel Tact gehabt, ſie unver-

heirathet am Hof ihres Vaters, des Deutſchen allegoriſchen Fürſten Rudolphe, an der Schwindſucht ſterben zu laſſen (23).

Eine wahrhafte Disharmonie wird häßlich, wenn ihre Auflöſung falſch iſt, denn in dieſem Fall wird offenbar ein Widerſpruch im Widerſpruch erzeugt. In der folgerechten Entwicklung des Widerſpruchs würde die Geſetzmäßigkeit der in ihm wirkſamen Einheit allmälig haben hervortreten können und dieſe Anſchauung der innern Nothwendigkeit uns Befriedigung gewährt haben, weil wir den Untergang des Disharmoniſchen durch die Harmonie begreifen, in welche ſie ſich auflöſt, ſtatt daß das Ablenken auf einen dem Eingang innerlich nicht entſprechenden Ausgang offenbar häßlich iſt. Dies iſt z. B. dem ſonſt ſo klaren Prutz in ſeinem Karl von Bourbon begegnet. Statt der Poeſie der Geſchichte gehorſam zu ſein, ſtatt ihn vor den Mauern Roms im Kampf gegen den Papſt durch Benvenuto Cellinis Kugel fallen zu laſſen, läßt er ihn ſchon mehre Jahre zuvor auf dem Schlachtfelde von Pavia an Gift ſterben, das er aus der Ringkapſel einer aus einem Kloſter entflohenen, ins Schlachtgetümmel à propos einvagabondirenden Halbgeliebten kredenzt erhält. Verwundet, erſchöpft, im Wahn, mit dem Trunk ſich zu erkräftigen, ſtirbt der große Connetable langſam mit langen kleinathmigen Reden. Welch' ein ſentimental triſter Contraſt mit ſeinem erſten kühnen Auftreten, in welchem er Frankreichs Wohl und Ruhm dem Könige von Frankreich gegenüber geltend macht. Welch' eine Disharmonie! Welch' eine falſche Harmonie, daß die elende Vergifterin, ein unſeliges romantiſches Geſchöpf, ſich natürlich mitvergiftet. Eine raſche Kugel im heißen Kampf durchs kühne Herz, wie die Geſchichte es gethan hat, das war hier allein harmoniſch und poetiſch. — Die Romantik hat ſich oft er-

laubt, ſtatt einer objectiven, ſich von ſelbſt geſtaltenden Auflöſung eines Widerſpruchs eine nur ſubjective und phantaſtiſche zu geben, die uns in unſerer Erwartung täuſcht. — Jedoch iſt ſich wohl daran zu erinnern, daß man in der Betrachtung des Schönen, ſei es das der Natur, ſei es das der Kunſt, nicht liberal genug verfahren kann. Je gewiſſer die großen äſthetiſchen Grundſätze für uns ſein müſſen, je unverbrüchlicher wir an ihrer ewigen Wahrheit feſtzuhalten haben, um ſo nachſichtiger können wir gegen die concrete Geſtaltung des Schönen ſein, wenn ſie oft das Verſchiedenſte und Widerſprechendſte in ſich zuſammenfaßt. Wir haben zuvor, und mit Fug, zwiſchen dem Intereſſanten und dem Poetiſchen unterſchieden; um jedoch mißverſtändliche Auffaſſung zu verhüten, bemerken wir, daß natürlich das wahrhaft Poetiſche zugleich auch höchſt intereſſant ſein kann. Da gibt es Felſengegenden, ſo fürchterlich zerriſſen, ſo wunderlich zerklüftet, daß ſie nicht ſchön und nicht häßlich im Sinn des reinen Ideals und ſeiner Negation wohl aber intereſſant zu nennen ſind und als intereſſant eine wilde, ſchauerlich ſeltſame Poeſie athmen können. Da gibt es Bauwerke, in denen der Styl verſchiedener Jahrhunderte ſich ſo wunderbar verſchmolzen hat, daß ſie bei aller Heterogeneität der beſondern Beſtandtheile doch ein höchſt intereſſantes, disharmoniſch-harmoniſches Ganzes ausmachen. Da gibt es Gedichte, die keiner entſchiedenen Gattung angehören und deshalb äſthetiſch nicht eine vollkommen reine Wirkung zu haben vermögen, aber eine Fülle gediegener Poeſie beſitzen. Harold's Pilgerfahrt von Byron iſt kein Epos, kein Melos, kein didaktiſch-descriptives Gedicht, keine Elegie — es iſt dies Alles zuſammen in einer intereſſanten Vereinheit.

Weil die Disharmonie auf der Entzweiung des Wesens mit sich selbst beruhet und weil sie alle Momente des formalen Häßlichen in ihrer falschen Begründung und falschen Auflösung versammelt, so wird sie natürlich zur Erzeugung des Komischen ein viel stärkeres Mittel als alle frühern Uebergänge ins Häßliche. Jede bloße Beseitigung, jede vergriffene Auflösung, jede phantastische Beendigung des Widerspruchs statt der Nothwendigkeit seiner immanenten Selbstentfaltung ist schon auf dem Wege, komisch zu werden. In Werken solcher Art, in denen also das Komische als Begriff nicht in sie selbst, sondern in ein anderes Bewußtsein fällt, das sich durch ihre Täuschung getäuscht findet, ist der Widerspruch zu ernster Natur, als daß seine verkehrte Verwicklung und Mißauflösung unsere völlige Heiterkeit erregen könnte, denn die Komik muß, alle trübe Verstimmung in den Sonnenstrahl des Gelächters verschwinden zu lassen, von aller Bedenklichkeit frei sein, weshalb solche Werke, ganz gegen ihre Tendenz, häßlich werden. Hebbel, der Dichter des Pessimismus und der Bizarrerie, wie Henneberger ihn treffend genannt hat (24), möge uns gestatten, an seiner Julia nachzuweisen, wie das Tragische, wenn es die Knoten seiner Widersprüche weder recht schürzt, noch recht löst, schon in das Komische umzuschlagen anfängt, jedoch weil es noch zu ernst und gewichtig ist, vorerst häßlich bleibt. Ein Räuberhauptmann Antonio will sich oder vielmehr seinen auch als Räuberhauptmann hingerichteten Vater Grimaldi an einem reichen Mann Tobaldi rächen, weil er denselben für die Ursache hält, daß sein Vater einst ins Exil habe wandern müssen. Wie fängt er dies an? Er beschließt, Tobaldis Tochter zu entehren. Er nähert sich ihr, ohne daß sie natürlich von seinem Metier als Räuber eine Ahnung

hat; ſie verliebt ſich in den hübſchen jungen Mann; er ſchändet ſie, dem Vater zum Hohn. Mehr als Italieniſch teufliſch! Im Act der Schändung aber ſchlägt ſein Haß zur Liebe um und in Folge dieſer Liebe ändert ſich ſeine ganze Geſinnung. Er verſchwindet, ſich von ſeiner Räuberbande loszumachen, ein ordentliches Mitglied der bürgerlichen Geſellſchaft zu werden und mit ſeiner Julia nach Amerika auszuwandern — durchaus unitalieniſch. Allein er iſt ſo unverſtändig, dem Mädchen von all dieſer Zukunft kein Wort zu ſagen, obwohl er noch das Malheur hat, längere Zeit in einem Verſteck krank zu liegen. Die Zeit verſtreicht. Julia fühlt ſich ſchwanger, ſoll aber, als die keuſcheſte Jungfrau ihrer Stadt, am Feſt der heiligen Roſalia die Königin der Jungfrauen darſtellen. Dieſen Widerſpruch erträgt ſie nicht; ſie fliehet, irrt im Lande umher, hofft irgendwo zu ſterben. Statt ins Waſſer zu ſpringen, wie doch noch die Hebbelſche Clara in der Maria Magdalena thut; ſtatt ſich einen Dolch ins Herz zu ſtoßen, wie Lucretia; ſtatt ſich vom Vater tödten zu laſſen, wie Virginia; ſtatt wenigſtens einen Schlaftrunk zu nehmen, wie Shakeſpeare's Julie; lockt ſie einen Banditen in einen Wald — mutterſeelenallein — hält ihm eine Börſe vor und redet ſeltſamlich, bis der Bandit erahnt, daß es ihr angenehm ſein dürfte, nicht länger zu leben. Aber in dieſem Augenblick hebt die unerhörte Kataſtrophe an. In dem Waldbickicht kauert nämlich ein reicher, Deutſcher, junger, äußerſt blaſirter Graf von ausgezeichneter Liebe zum Menſchengeſchlecht im Allgemeinen; ſo gründlich hat er ſich ruinirt, daß er mit mathematiſcher Gewißheit nicht lange mehr leben kann. Da er jedoch eigentlich ein ſehr guter Menſch iſt, wie ihm auch ſein alter Diener Chriſtoph bezeugt, ſo möchte er gern den

Reſt ſeines Lebens noch zu einer nützlichen, wo möglich noblen That verwerthen. Leider iſt das Wie ſeinem geiſtreichen Kopfe dunkel, aber die Vorſehung des Dramas ſorgt auch für die Narren. Mit Ueberraſchung hat er nämlich der originellen Mordſcene beigewohnt, jagt im rechten Augenblick mit einem kräftig ausgeſtoßenen „Bube" den ehrlichen Banditen Pietro in die Flucht, erfährt von Julia ſofort den Thatbeſtand und iſt entzückt, bei ihr eine ſchöne Gelegenheit gefunden zu haben, ſein Nichts von Leben doch noch gut verwerthen zu können. Er entſchließt ſich nämlich, die ſchwangere Julia zu heirathen. Worüber Clara's früherer Geliebter in Hebbels Magdalena noch nicht hinfort kann, weil kein „Mann" darüber hinfort kann, das exiſtirt für den ausgemergelten Grafen nicht mehr. Sein Standpunct iſt höher, freier, denn er dürſtet vor dem nahen Tode nach einer tugendhaften Handlung und einem gefallenen Mädchen recht pfiffig wieder zu ihrer Ehre zu helfen — ſollte das nicht außerordentlich tugendhaft ſein? Unterdeſſen hat der alte Vater ſeine Tochter vermißt und täuſcht die Stadt mit einem leeren Sarge, als ob ſie geſtorben wäre, bei welcher Poſſe der Hausarzt Alberto ihn unterſtützt, der als Hausfreund erſt Juliens Mutter, dann dieſe ſelber, immer in beſcheidener Ferne, geliebt hat. Graf Bertram kommt mit Julia an und der Vater gibt, wohl oder übel, dem vornehmen Schwiegerſohn ſeinen Segen. Aber der ſo ſchöne und durch die Liebe zum Philiſterium bekehrte Räuber Antonio kommt auch an und raſt natürlich zuerſt, bis ihm Bertrams wunderbare, nicht ſowohl keuſche, als richtiger impotente Willensmeinungen klar gemacht werden. Auf einem Schloß des Grafen in Tyrol finden wir im letzten Act Julien mit ihrem Mann, ihrem Geliebten und dem Plato-

niker Alberto friedlich zuſammen. Bertram fühlt zwar ganz die unendliche Schönheit und Liebenswürdigkeit ſeiner jungen Frau; er verſpricht aber, recht artig zu ſein. Er will Gemſen jagen in den Alpen — und dann? Nun er hat G. Sand's Jacques wohl gut inne, denn dann ſoll es nicht mehr einen Monat dauern — und dann, zu Julia und Antonio gewendet, verſprechen Sie mir Beide —

Julia.

Dann —

Antonio.

Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich ſein dürfen?

Julia.

Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich ſein können?

Finis.

So endet dieſe durch das Talent ihres Urhebers bis in die kleinſten Züge hinein verzerrte Tragödie, deren Inhalt wir mit ſchlichten Worten angegeben haben und dabei doch nicht verhüten konnten, nicht ſchon komiſche Streiflichter darauf fallen zu laſſen. Wir bezweifeln nicht im Geringſten den ſubjectiven Ernſt der ethiſchen Tendenz, den Hebbel in ſeinem Vorwort mit ſo großem Pathos verkündet. Doch laſſen wir uns dadurch nicht beſtechen und erkennen, daß dieſe Tragödie im Grunde durch die Art ihrer Disharmonie eine gräßliche Komödie, ein Ungeheuer von Scheincontraſten iſt. Wir wollen von craſſeren Motiven, die in dieſer Tragödie vorkommen und oft höchſt komiſcher Beſchaffenheit ſind, wegſehen; wir wollen nur bei den fundamentalen Verhältniſſen bleiben, ſo ſind ſie nicht tragiſch, ſondern komiſch. Daß ein Mädchen, welches ſich heimlich hat ſchwängern

laſſen, als Königin der Jungfrauen bei einem Feſte erſcheinen ſoll, iſt gewiß komiſch. Daß ein Vater, deſſen Tochter, wie er glaubt, mit ihrem Liebſten durchgegangen iſt, die Stadt durch einen Scheintod und einen Scheinſarg ſeiner Tochter täuſcht, iſt gewiß komiſch. Daß ein Deutſcher Graf, nach wüſt durchnoſſenem Leben, eine hypochondriſche Anwandlung zur Tugend bekommt und ſeinem blaſirten Leichnam noch die Ehre anthun möchte, zu irgend etwas Nützlichem, wohl gar Edlem, zu dienen, iſt gewiß komiſch. Daß ein ſchwangeres Mädchen in einem Lande, worin es doch auch Gensdarmen gibt, ſo ohne Weiteres zu Fuß umherirrt und todesſehnſüchtig im Waldesdunkel einem Banditen durch eine vorgehaltene Börſe die Luſt, ſie zu tödten, beibringt, ſtatt daß man erwarten ſollte, er werde ſich der Börſe auch ohne Mord verſichern und das Mädchen als eine ſchöne Beute zu ſeiner Luſt zwingen, iſt gewiß komiſch. Daß Bertram und Julia eine Ehe ſchließen, die doch keine iſt; er, um doch, bevor er ſtirbt, ſich noch zu etwas Gutem verbrauchen zu laſſen; ſie, um doch ihre Ehre durch einen Gatten zu ſalviren, das iſt gewiß komiſch. Daß endlich alle drei Liebhaber, jeder von ſeinem Standpunct aus den andern anerkennend, ja verehrend, ſich auf dem Schloß in Tyrol trefflich vertragen und der Graf Antonio und Julia die angenehme Ausſicht gibt, nächſtens zu ihrer Bequemlichkeit für immer zu verſchwinden, nun, das iſt gewiß komiſch. Komiſch? Ja, im Ariſtophaniſchen Sinn, ſo weit derſelbe auch die ethiſche Nullität in ſich faßt, nicht aber in dem weitern auch Ariſtophaniſchen Sinn der heitern Ausgelaſſenheit der abſoluten Nullität, die ohne Prätenſion iſt. Vielmehr ſind dieſe corrupten Verhältniſſe im feierlichſten Ernſt mit großwortigen Reden behandelt, ſo daß ſtatt ſeligen Lächelns nur die Trübſeligkeit

in uns aufkommt, eine mißrathene Tragödie vor uns zu haben.

Ist der Widerspruch schon seinem Inhalt nach nicht idealer Natur und fühlt das in ihm befangene Subject ihn nicht als Widerspruch, sondern erscheint es vielmehr in ihm vollkommen befriedigt, so ist eine solche Disharmonie komisch. Erinnern wir uns z. B. des Strepsiades aus den Aristophanischen Wolken, so will dieser ehrsame Athenienser bei Sokrates Philosophie studiren. Doch wozu? Um sich seine Gläubiger sophistisch vom Halse zu schaffen. Dieser Zweck, den er der Philosophie setzt, widerspricht ihrem Wesen. Wird sie aber so genommen, so ist das eben komisch. Strepsiades befindet sich daher auch in der Ehrlichkeit seines Zutrauens zur Philosophie, ihn von seinen Schulden zu emancipiren, zunächst ganz gemüthlich, bis der Sohn ihn übersophistet und ihm dialektisch sein Recht beweist, ihn schlagen zu dürfen.

Zweiter Abſchnitt.

Die Incorrectheit.

Die abſtracten Beſtimmungen der Formloſigkeit gelten für alles Häßliche überhaupt. Das Häßliche iſt aber in concreto theils ein natürliches, theils ein geiſtiges. Die Allgemeinheit der Amorphie, der Aſymmetrie und Disharmonie wird in der Natur oder im Geiſt zu einem individuellen Daſein. Als ein ſolches iſt es der Nothwendigkeit unterworfen, in ſeiner Erſcheinung den allgemeinen Begriff, der ſein Weſen ausmacht, zu realiſiren. Die Uebereinſtimmung der Realität mit dem Begriff, die objective Erfüllung der Geſetzmäßigkeit, macht die Correctheit aus. Sie beſteht alſo darin, daß die äſthetiſche Geſtalt nach ihrer normalen Eigenthümlichkeit dargeſtellt, daß alſo nichts, das ihr nach ihrem Begriff zugehört, fortgelaſſen, nichts, das ihrem Weſen fremd iſt, hinzugefügt, nichts an ihr gegen ſeine Normalität verändert werde. In dieſen Negationen liegt der Begriff der Incorrectheit.

Die Incorrectheit führt in das Gebiet der einzelnen Künſte. Wollte man ſich aber auf dieſelben einlaſſen, ſo würde man in ein unendliches und überflüſſiges Detail gerathen. Man würde nämlich jeder poſitiven Beſtimmung im Kanon hinzuzufügen haben, daß ein Verſtoß gegen ſie incorrect ſei. Welch eine ermüdende Weitſchweifigkeit würde es werden, alle Regeln der Kunſt aufſtellen und bei jeder die Sitanei wiederholen zu müſſen, daß ein Verfehlen derſelben

nicht correct ſei. Es genügt daher, für unſern Zuſammenhang zu zeigen, wie im Incorrecten das Häßliche liege und wie auch das Incorrecte ein Quell des Lächerlichen zu werden vermöge.

Wir werden demnach zuerſt den Begriff des Incorrecten im Allgemeinen zu erörtern haben; ſodann werden wir die beſondern Modificationen durchgehen müſſen, welche das Incorrecte in den eigenthümlichen Stylarten der Nationen und Schulen, in den individuellen Idealformen des Ausdrucks zu erhalten vermag; für die Geſtaltung aber, welche daſſelbe innerhalb der einzelnen Künſte annimmt, wird eine Angabe des allgemein Charakteriſtiſchen hinreichen.

A.

Die Incorrectheit im Allgemeinen.

Die Correctheit überhaupt beſteht in der **Richtigkeit**, mit welcher eine Geſtalt diejenigen Formen darſtellt, die ihr kraft ihres weſentlichen Inhalts, ſei es der Natur, ſei es der Geſchichte, inwohnen. In der Sprache der formalen Logik würde man ſagen können, daß ſie einen Gegenſtand mit all den Merkmalen ausſtattet, durch welche er ſich von andern weſentlich unterſcheidet. Nur durch die Beſtimmtheit und Klarheit ihrer fundamentalen Richtigkeit kann eine Geſtalt ſich auch äſthetiſch von andern ſondern. Die Correctheit fordert daher z. B. daß in einem Landſchaftbilde die Baumgattungen durch ihren natürlichen Typus unterſchieden, daß in einem Architekturwerk die Säulen nach dem Geſetz ihrer Ordnung in den Verjüngungen und Ornamenten gegliedert ſeien, daß in einem Gedicht der Charakter ſeiner

Gattung u. ſ. w. feſtgehalten ſei. Dieſe Beſtimmtheit iſt durchaus erforderlich, weil ohne ſie die Individualität der Geſtalt nicht zur Erſcheinung kommen kann. Sie iſt inſofern ſchön. Da ſie jedoch erſt auf die formale Uebereinſtimmung der individuellen Geſtalt mit ihrer generiſchen Geſetzmäßigkeit geht, ſo iſt ſie an ſich noch nicht abſolut ſchön, ſondern macht nur die Erfüllung einer für das Schöne unerläßlichen Bedingung aus. Der idealiſche Schwung, die Weihe einer höhern Poeſie liegt noch nicht in ihr und ſie allein vermag daher noch nicht äſthetiſch zu befriedigen.'

Sagen wir von einem Kunſtwerk, daß es völlig correct ſei, ſo iſt das gewiß ein Lob und ein nicht geringes, denn wir erkennen damit an, daß es den Regeln der Kunſt gemäß ſei. Sagen wir aber nichts weiter von ihm, ſo iſt dies Lob nahe daran, ein Tadel zu werden, denn als nur correct kann es zugleich trocken, ohne Seele, ohne den Sprudel origineller Erfindung ſein. Wir ſehen dies vorzüglich an den Werken derjenigen Kunſtrichtung, die wir die akademiſche nennen. Formell ſind ſie gewöhnlich richtig, indem ſich ihr Verdienſt aber auf die Abweſenheit einzelner Fehler beſchränkt, ermangeln ſie nicht, uns trotz ihrer Correctheit bald zu langweilen, denn ſie ergreifen uns nicht durch eine Begeiſterung, die über das richtige Maaß hinaus uns mit jenem Ueberſchuß göttlicher Eigenart, idealer Wahrheit, urſprünglicher Freiheit entzückte, der ein Kunſtwerk erſt zu einem claſſiſchen macht. Die akademiſche, wohlgeſchulte Correctheit, die noch weiter nichts iſt, wird daher mit ihrer oft peinlichen Genauigkeit, dem ſchöpferiſchen Hauch des Genius gegenüber, kalt und dürftig, — alſo häßlich erſcheinen. Nicht das Correcte als ſolches iſt häßlich, ſondern häßlich iſt das Schöne, ſofern es auf der Stufe der bloßen Correctheit

ſtehen bleibt und ſie nicht zum bloßen Mittel ſeiner voller Manifeſtation macht. Ein Werk, das in Einzelheiten unrichtig, alſo incorrect iſt, kann dagegen, dieſen Verſtößen gegen Zeichnung, Tonſatz, Anordnung, Versbau u. ſ. w. zum Trotz, dennoch ſchön ſein, wenn es im Ganzen von einer idealen Kraft getragen wird, die uns das Fehlerhafte des Details vergeſſen läßt. Die Neuheit der Erfindung, die Kühnheit der Anordnung, die Gewalt oder Lieblichkeit der Ausführung machen, daß wir die einzelnen Inconvenienzen, Irrungen und Mißgriffe im Namen des Genius vergeben. So iſt z. B. Platen außerordentlich correct, jedoch weniger eigenthümlich und eigenſchöpferiſch; Heine dagegen iſt oft incorrect, zuweilen ſogar mit Bewußtſein, allein ſeine productive Kraft, ſeine Originalität iſt ungleich größer. In Folge dieſes Unterſchiedes iſt denn auch ſeine Einwirkung auf unſere Literatur eine bei weitem intenſivere und umfaſſendere geweſen, als die Platens.

Daß die Incorrectheit an ſich, da ſie eine nothwendige Formbeſtimmtheit durch Weglaſſen, durch heterogene Zuthat oder durch Veränderung negirt, unter die Kategorie des Häßlichen falle, iſt zweifellos. Die Kunſt muß die Correctheit fordern und darf gegen das Incorrecte keine ſchlechte Toleranz üben. Die Nothwendigkeit, der ſich die Kunſt für die correcte Behandlung im Allgemeinen zu unterwerfen hat, iſt eine phyſiſche, pſychologiſche und hiſtoriſch-conventionelle. Es kommt hiermit der Begriff der Nachahmung zur Sprache, weil ſich die Kunſt hier zu einem Gegebenen verhält, dem ſie folgen muß. Sie muß die Formen der Erſcheinung der Natur und des Geiſtes beobachten, denn nur in dieſen Formen kann ſie die Geſtalten individualiſiren. Die Nachahmung hat jedoch beſtimmlich nicht

dem Sinn einer bloßen Copirung des zufällig Empirischen, sondern den, durch Hingebung an dasselbe, durch eracte Nachbildung seiner Gestalt, die ideale Form, das allgemeine Maaß, zu erkennen. Natur und Geist sind wegen der Zufälligkeit und Willkür, die ihrer Erscheinung mit Nothwendigkeit anhaftet, oft durch sich selbst gehemmt, diejenige Form zu erreichen, die sie ihrem Wesen nach als dessen adäquate Erscheinung anstreben. Ihre Realität bleibt hinter der Tendenz ihres Begriffs oft zurück, weil sie sich in ihrer Nothwendigkeit wie in ihrer Freiheit oft unabsichtlich stören. Die Kunst befreiet die ästhetische Gestaltung von dieser Mißlage, entfernt von ihr alles Verderbliche und Unwesentliche, schält den reinen Kern heraus und erfreuet uns mit der Ewigkeit des mangellosen Ideals. Durch einen nur empirischen Eklekticismus ist dies nicht zu erreichen, denn je exacter die Productionen eines solchen sind, wie bei Wachsfiguren, Automaten, Daguerrotypen u. s. w., um so mehr entfernen sie sich von der Freiheit und Wahrheit des Ideals. Ein Daguerreotypportrait gibt uns nicht den ganzen Menschen, sondern den Menschen, wie er gerade in diesem Augenblick in ganz particulären Zuständen sich befindet, wie er von einer vorübergehenden Stimmung beherrscht wird u. s. w. Der Künstler muß das Ideal zuletzt aus der geistigen Anschauung heraus produciren, zu welcher der Gehorsam gegen die Empirie ihm nur das Material liefern kann. Praxiteles würde seine Idealstatue der Aphrodite niemals hervorgebracht haben, hätte er sich darauf beschränken wollen, von den Hetären, welche die Athenienser ihm für seine Studien zur Verfügung stellten, nur eine treue Zusammensetzung ihrer vorzüglichsten Schönheiten zu machen. Denken wir uns, daß er von der einen den Busen, von der andern den Arm,

von der dritten den Fuß u. ſ. f. entlehnt und dieſe Einzelheiten äußerlich verbunden hätte, ſo würde er ſicherlich ein ſchönes Ungeheuer, keine anbetungswürdige Göttin der Schönheit erſchaffen haben; aus dem eigenen Innern heraus mußte er den Triumph weiblicher Schönheit erzeugen. Allein deshalb waren ihm jene Hetären nicht unnütz, denn ihr Studium machte ihm die Correctheit möglich, ſofern er in einer jeden eine relativ wahre Erſcheinung des Ideals erblicken konnte. Wie ſehr wird es doch bei unſern modernen Bildhauern und Malern fühlbar, daß ſie nackte weibliche Geſtalten oft nur nach Grifettenmodellen bilden, die durch Schnürleiber die reinen Formen der Natur corrumpirt haben. Die Kunſt ſoll, correct zu ſein, das Weſen der natürlichen und geiſtigen Wirklichkeit in ſich aufnehmen, aber ſie ſoll nicht naturaliſiren, ſo wenig als ſie im Sinn einer falſchen Transcendenz idealiſiren ſoll. Wir werden dem Künſtler ein relatives Umbilden der bloßen Richtigkeit einräumen müſſen, ſofern er ſeiner zur Herſtellung der objectiven Wahrheit des Ideals bedarf und werden ein ſolches Hinausgehen über die empiriſchen Formen nicht Incorrectheit ſchelten dürfen; nur das ſubjective Idealiſiren werden wir verwerfen müſſen, welches die ſpecifiſche Kraft der Individualität in abſtracten Potenzirungen verpufft.

Die phyſiſche Correctheit läßt ſich am ſicherſten feſtſtellen, weil die Vergleichung der künſtleriſchen Production mit dem Gegebenen hier am leichteſten und zugänglichſten iſt. Den Ausdruck: nach der Natur, gebrauchen wir durch Uebertragung auch in dem allgemeinen Sinn, daß wir das Unmittelbare überhaupt darunter verſtehen. Wir ſagen z. B. auch von einem Architekturgemälde, obwohl der Bau ein Werk des Geiſtes, daß es nach der Natur gemalt ſei. Eben

ſo ſagen wir auch wohl: nach dem Leben. Obwohl nun aber die Anſchauung der Natur für die richtige Auffaſſung derſelben jederzeit bereitwillig ſich darbietet, ſo iſt die letztere dennoch keineswegs ſo wohlfeil, als es ſcheinen möchte. Ein rein gegenſtändliches Sehen und Hören iſt keineswegs eine ſo allgemein verbreitete Fähigkeit. Bei genauerem Betrachten entdecken wir daher zu unſerm Erſtaunen gewöhnlich mehr Incorrectheiten, als zunächſt glaublich. Andere Incorrectheiten entſpringen aber auch aus der Fixirung von Manieren, wie z. B. die überlangen Geſtalten, Hände und Füße in der Byzantiniſchen Malerei (25).

Die pſychologiſche Richtigkeit nennen wir oftmals auch Naturwahrheit. Sie umfaßt die Sphäre des Gemüths in ſeinen Begierden, Neigungen und Leidenſchaften; den richtigen Ausdruck derſelben in Gebehrden, Mienen, Worten; nicht weniger aber auch die richtige Motivirung der Affecte. Der Zuſammenhang der Gefühle nach ihrem Inhalt, die Form der Erſcheinung derſelben in mimiſcher, pathognomiſcher und phyſiognomiſcher Beziehung, die Darſtellung derſelben in Ton und Wort, bietet ein unendliches Feld zu Verletzungen der objectiven Wahrheit dar, deren Correctur ſchon nicht ſo leicht iſt, als die von phyſiſchen Incorrectheiten. In der Poeſie, Muſik und Malerei wird die pſychologiſche Verirrung beſtimmter nachgewieſen werden können, als in der Sculptur, weil dieſe, auf den generiſchen Ausdruck hinarbeitend, die Entſchiedenheit des Charakteriſtiſchen abzumildern und nicht ſelten das abſtract Allegoriſche darzuſtellen hat. So haben die Franzoſen z. B. einen Begriff in ihrer Poetik, den ſie la poésie legère nennen. Dieſen Begriff hat Pradier in einer Statue dargeſtellt, von welcher die Franzöſiſchen Kunſtrichter in den überſchwänglichſten Ausdrücken reden und auf

welche die Dichter enthusiastische Verse gemacht haben. Ein schönes, tanzendes Weib hält in der Linken eine kleine Harfe, während es die Rechte über den Kopf hin ausstreckt. Es steht auf den Zehen des linken Fußes; der rechte ist in leichtem Schwunge gehoben und tippt mit der Spitze nach hinten auf den Boden. Daß die Gestalt, nach Französischen Begriffen der poésie fugitive, eine gewisse Fülle hat, wollen wir zugestehen; mußte aber auch am Kopfe, der himmelwärts gewandt Begeisterung athmen soll, die Muskulatur den Ausdruck eines genußgesättigten Embonpoints haben? Mußten die Augen so klein, so opiumschwer geschlossen sein? Artet diese Physiognomie nicht zu sehr in das Physiognomische über? Mußte Pradier nicht bedenken, daß seine leichte Poesie zwar einen lasciven Zug haben, jedoch in Kinn und Auge das Spirituelle mehr markiren mußte? Solche Bedenken entstehen aus dem Gedanken, ob auch der Begriff der scherzenden, witzigen, lebenslustigen, erotischen Muse in diesen Formen correct ausgedrückt worden. Pradier, nächst Canova unter den modernen Bildhauern wohl der, welcher den Ausdruck der Lieblichkeit am meisten in seiner Gewalt hatte, würde sich vielleicht damit vertheidigt haben, daß ein weniger gerundetes Kinn und ein größeres Auge wiederum zu edel, zu Apollinisch gewesen sein würden (26).

In der historisch-conventionellen Richtigkeit bildet die Freiheit des Geistes der wesentliche Punct, dem sich die Rücksicht auf das Gegebene unterzuordnen hat. Ist der psychologische Ausdruck des Gemüthes correct, ist die eigenthümliche Substanz eines historischen Vorganges richtig gefaßt, so kommt es auf die äußerliche Morphologie der Erscheinung weniger an. Es wird deshalb wegen der Incorrectheit derselben hier ein größerer Spielraum verstattet sein. Der ge-

ſchichtliche Geiſt bringt ſeine Eigenthümlichkeit auch in ſeiner Art, zu wohnen, ſich zu kleiden, in der Form ſeiner Geräthſchaften, in dem Charakter ſeiner Sitten hervor. In allen dieſen Manifeſtationen geht er zu einer Unendlichkeit von Beſtimmungen fort, die, ein Ausdruck ſeines Weſens, doch für die Tiefe deſſelben mehr accidentell ſind. Betrachten wir ſolche Dinge im Großen und Ganzen, ſo erfreuen wir uns an der Conſequenz, mit welcher das Individuelle auch bis in die Kleinigkeiten hinunterdringt, aber für die Kunſt müſſen wir anerkennen, daß die Mannigfaltigkeit der beſondern Formen, in welche die Individualität ſich auslegt, gegen das Pathos der Freiheit als den weſentlichen Inhalt einen nur ſecundären Werth anſprechen könne. Die antiquariſche Mikrologie darf nicht den äſthetiſchen Primat einnehmen wollen. Ein Schwert z. B. bleibt endlich immer nur ein Schwert, obwohl es richtig iſt, daß alle Nationen und ein und dieſelbe Nation in verſchiedenen Epochen Klinge und Griff individuell variirt haben. Die Kleidung, wie ſie auch nach dem Klima und der Sitte der Völker und gar erſt nach dem Eigenſinn der Mode verändert werde, behält denn doch immer und überall die Nothwendigkeit, ein Halsloch für den Kopf und zwei Seitenlöcher für die Arme darzubieten u. ſ. w. Die Kunſt muß daher berechtigt ſein, für die Darſtellung des Geſchichtlichen vor allen Dingen das allgemein Menſchliche, den geiſtigen Gehalt, das Innere der Handlung und ſeine Aeußerung in Geberde, Miene und Wort hervorzuheben, denn dieſe Wahrheit macht gegen die Richtigkeit der conventionellen Formen die Poeſie aus, auf welche es doch dem Schönen zunächſt ankommen muß. Vorausgeſetzt alſo, daß das ſubſtantielle Intereſſe befriedigt wird, welches wir an der Erſcheinung des Geiſtes haben, brauchen wir es mit der Objec-

tivität der historischen Treue weit weniger genau zu nehmen, als mit der physischen und psychologischen. Die gelehrte Genauigkeit in der geschichtlichen Aeußerlichkeit kann niemals Zweck der Kunst sein, weil diese mehr will, als unterrichten. Fällt, wie bei Walter Scott, die antiquarische Treue mit dem poetischen Reiz zusammen, so wird dies sehr angenehm sein, nicht aber darf umgekehrt die Poesie in der Gelehrsamkeit untergehen; sind Productionen sogleich in dieser didaktischen Tendenz geschrieben, wie Barthelemy's Voyage en Grèce, wie Beckers Charikles und Gallus, so wird von vorn herein zugestanden, daß es sich nur um eine angenehme Einkleidung des Nützlichen handle und die Prätension des Kunstwerks fällt fort. Dem Künstler gestehen wir unbedingt eine gewisse Läßlichkeit in allen Außenwerken einer historischen Composition zu, wenn er uns nur den Menschen bringt. Selbst an Anachronismen stoßen wir uns nicht, falls sie nicht geradezu widersinnig werden oder falls sie keinen künstlerischen Effect hervorbringen, der sie zu rechtfertigen vermöchte.

In dieser Freiheit haben große Künstler die Geschichte behandelt, ohne daß wir ihnen die Freiheiten, die sie sich genommen, als Incorrectheiten anrechneten. So hat Shakespeare nicht nur die Englische, sondern auch die Römische Geschichte behandelt. Seine Römer sind in gewissem Sinn auch Engländer, aber sie sind vor Allem wirkliche Menschen, Plebejer, Aristokraten, voll ewig wahrer Affecte und Leidenschaften. Was die Kleinmeisterei bei ihm historische Incorrectheit genannt hat, zeigt sich bei genauerer Kritik poetisch motivirt. Im Wintermährchen läßt er das Meer an Böhmens Küste branden. Welche Ignoranz, kann hier der Pedantismus ausrufen! Aber es ist eben ein Mährchen und

die Geographie des Mährchens iſt phantaſtiſch. Für die damaligen Engländer war Böhmen eben ein fernes Land, ein Land überhaupt, eben ſo hiſtoriſch für das Mährchen, als deſſen Könige und Zauberer. In Gutzkow's Richard Savage treffen wir auf einen Anachronismus, der eine Incorrectheit genannt zu werden verdient. Savage unterredet ſich mit dem bekannten Journaliſten Steele. Dieſer will den melancholiſch Grübelnden zerſtreuen und ſagt zu ihm: „Sieh einmal, ich bemitleide Dich und mich, daß Du uns aus der Stickluft Londons entführt wirſt; aber Botany Bay, mein Freund (ich muß ihn zu tröſten ſuchen) — verlohnt wirklich einmal ein gründliches Studium. Für mein Journal iſt es mir ungeheuer viel werth, dort einen Correſpondenten zu haben.“ Gutzkow gibt auf dem Perſonenverzeichniß die Zeit ſeines Drama's ſelber 172* an; er iſt zu gut geſchult, nicht zu wiſſen, daß damals Oceanien noch gar nicht entdeckt war; für die humanitären Gedanken, die Steele ferner ausſpricht, war Botany Bay gar nicht erforderlich; der Anachronismus iſt alſo ganz unmotivirt und dieſe Abſichtlichkeit in der Ueberflüſſigkeit macht ihn incorrect.

Kann nun die Kunſt in ſolchen Dingen ſich gegen die Correctheit gleichgültiger verhalten, ſo darf ſie es doch nicht gegen diejenige, in welcher der poetiſche Nerv liegt. Ein Abweichen von derjenigen Richtigkeit, die ein Ausdruck der Wahrheit der Handlung, ihrer entſprechenden phyſiognomiſchen, pathognomiſchen und rhetoriſchen Erſcheinung iſt, würde zugleich eine Zerſtörung des idealen Weſens ſein, ohne welche das Kunſtwerk nicht als ein ſchönes beſtehen kann. Die Malerei liefert uns ſehr intereſſante Beiſpiele, wie die Trefflichkeit der Compoſition, die hiſtoriſche Incongruenz der Form kann überſehen laſſen. Die Eyk'ſche

Schule z. B. hat uns die Maria als ein Deutsches Mädchen gemalt, das in einem wohlgetäfelten Zimmer vor einem nußbraunen Betpult kniet und die Verkündung des Engels vernimmt. Teppiche schmücken den Boden; ein Blumentopf mit Lilien prangt in einer Ecke; durch das Fenster blicken wir auf die burgengeschmückten Ufer des Rheins. Diese ganze Decoration ist für das Factum objectiv unmöglich; denn in Palästina vor Christi Geburt konnte es natürlich nicht so ausgesehen haben, wie in einer Rheinischen Bürgerstube des Mittelalters. Insofern ist also diese ganze Umgebung, dies Costüm, dieser Ledergürtel, dies goldblonde Haar, dies blaue Auge, dies Deutsche Profil unhistorisch und incorrect. Aber, fragen wir, ist in der betend hingegossenen Gestalt, in den Zügen des Antlitzes, im Blick des Auges, die Demuth, die jungfräuliche Hoheit, die schamhaft fromme Gläubigkeit enthalten? Finden wir dies und finden wir es in seiner natürlichen und psychologischen Correctheit dargestellt, so ist das historisch Conventionelle Nebensache; die Jungfräulichkeit der Empfängniß, der christliche Gegensatz zur wollüstigen Conception einer Danaë, das ist die Idee des Bildes und diese Idee ist realisirt.

Im Interesse der Schönheit müssen wir dem Künstler auch die Umbildung der Mythe und Geschichte zugestehen, sofern er dadurch den poetischen Gehalt derselben idealer herausstellt, nicht, wie Euripides, durch seine Veränderung eine Deformation hervorbringt. Kein großer Künstler hat sich vor der Schuld solcher Umbildungen gescheuet, weil solche Schuld das Verdienst hat, die ästhetische Correctur der historischen Ueberlieferung zu sein. Wie Shakespeare, Göthe, Schiller, die Geschichte verändert haben, ist dadurch die historische Wahrheit in ihrem Wesen nicht verletzt

Schiller's Don Carlos ist nicht völlig der historische und doch ist er es, denn nicht nur schildert er die tragische Situation eines Prinzen, der so unglücklich ist, durch Talent und Gesinnung den Argwohn eines tyrannischen Vaters gegen sich zu haben und seine junge, ihm selbst zuerst als Gattin zugedacht gewesene Stiefmutter zu lieben, sondern er schildert auch diese Tragik in der Individualisirung des Spanischen Geistes und seiner Hofetiquette. Fouqué hat uns in seinem Don Carlos den richtigen, den empirisch treuen, den historisch correcten Don Carlos gegeben — so viel wir nämlich von ihm überhaupt wissen — aber dieser Infant von Spanien ist der Welt so gut wie unbekannt geblieben, denn es fehlt ihm doch von der Geschichte das, was ihr Element ist — der Geist. — Obwohl nun die Kunst im Historischen, sofern sie dessen ideale Wahrheit erreicht, einer gewissen Freiheit genießt, so wird doch jeder wahrhafte Künstler sich auch um die historische Treue schon um deswillen bemühen, weil sie ihm ein so glückliches Mittel der Individualisirung darbietet. Nur dasjenige wird er von ihr zurückweisen, was ihn in seinen ästhetischen Zwecken geradezu hemmt und nur dasjenige umbilden, was die Harmonie der idealen Wahrheit beeinträchtigt. Man durchlaufe die Werke großer Meister, ob man sie der Vernachlässigung des geschichtlichen Colorits bezüchtigen könne. Wie sehr ist Raphael in seinen Logen, ohne alle ängstliche Akribie, doch historisch genau gewesen! Man frage sich, ob Shakespeare in seinen Römertragödien die historische Wahrheit nicht nur im Ganzen festgehalten, vielmehr auch bis in die individuellsten Beziehungen hin getroffen habe? Man frage sich, ob z. B. seine Cleopatra etwa nur ein schönes, heißblütiges, wollüstiges, großherrscherisches Weib überhaupt, oder ob sie nicht auch

das Aegyptiſche Weib, die „alte Schlange vom Nil“ iſt? Man höre, wie die Hiſtoriker, wie ein Gervinus (N), über den hiſtoriſchen Gehalt dieſer Tragödien ſich ausſprechen. Man zergliedre Schiller's Wallenſtein, ob die Verknüpfung der Europäiſchen Welt zur Zeit des dreißigjährigen Kriegs darin nicht mit geſchichtgeſättigten Farben gemalt iſt? Man betrachte Schinkels Bilder zu Theaterdecorationen, ob er darin nicht die hiſtoriſche Individualität mit dem äſthetiſchen Ideal und mit dem beſondern Bedürfniß des Theaters in Einklang zu ſetzen gewußt habe? — Immer aber werden wir die freie Behandlung, die wir der Kunſt für die Natur und noch mehr für den Geiſt zugeſtehen müſſen, nur unter der Bedingung anerkennen, daß die Idealität im objectiven Sinne des Worts durch ſie gewinne; denn ohne dieſe Steigerung, welche die eigene Tendenz des Weſens zur Klarheit der Erſcheinung befreiet, wird ſie der Kategorie des Incorrecten zufallen müſſen, oder ſie wird komiſch werden.

Wie immer und überall, liegt das Komiſche auch hier darin, daß das dem Begriff nach Unmögliche ſcheinbar wirklich wird und durch ſeine empiriſche Realität unſerm Verſtande Hohn ſpricht. Wenn, wie oben erwähnt, die Griechiſchen und Römiſchen Heroen und Heroinen auf der Pariſer Bühne ehemals mit gepuderten Allongeperücken, mit Reifröcken, Stelzſchuhen, Petitdegen und Fächern erſchienen, ſo finden wir heut zu Tage in dieſem Coſtüm eine lächerliche Incorrectheit. Wie wenig aber dieſe Aeußerlichkeit für die Sache auf ſich habe, ſehen wir daraus, daß jetzt dieſe Tragödien von Corneille, Racine und Voltaire auf dem Théâtre français nicht mehr in jenem Hofgallacoſtüm der abſoluten Monarchie, ſondern in wirklich antiken Trachten geſpielt werden, ohne

daß diese Verkleidung einen Widerspruch mit dem Inhalt hervorriefe. Denken wir uns aber eine absichtliche historische Incorrectheit, so muß dieselbe eine komische Wirkung haben, weil sie als Parodie erscheinen muß. In einem Puppenspiel von Grabbenner, das Paradies, tritt z. B. Adam mit folgenden Worten in die Scene:

„Ich freue mich sehr darüber, daß ich erschaffen bin. Man kann nicht wissen, wozu das gut ist. (Er sieht sich um.) Ein allerliebster botanischer Garten! Auch die blaue Decke da oben und die warme Laterne drinn sind nicht ohne Verdienst. Abgesehen davon, daß man es als fait accompli hinnehmen muß, wie es einmal da, ist das All auch wirklich ziemlich gelungen. Der Verfertiger hat Anspruch auf den Beifall des Publikums. Es ist doch jetzt wenigstens der Anfang gemacht, die Initiative für eine Schöpfung ergriffen, welche sich durch geeignete Maaßregeln einer starken Regierung noch zu einem ganz netten Aufenthalte heranbilden kann. (Er wirft seine Blicke nach allen Seiten.) Für sechs Tage wirklich alles Mögliche! (Schüttelt den Kopf.) An Einen übrigens, der das vollbracht haben soll, glaube ich nicht. Es werden mehrere gewesen sein: eine Union. Jedenfalls hat Radowitz dabei geholfen, denn ohne Den kommt keine Schöpfung zu Stande. u. s. w. u. s. w.“

Unmöglich, rufen wir aus, kann Adam so gesprochen haben! Aber dieser Adam des Puppenspiels spricht wirklich so. Wir sehen, daß die Schöpfung hier mit einem Berliner Klassischen Kannegießer anfängt und müssen über diesen Widerspruch des Begriffs des Protoplasten mit der Realität eines räsonnirenden Weißbierphilisters lachen.

Das Correcte besteht im Allgemeinen in einer treuen Beachtung der positiven Normalität der Natur und des

Maßes. Die Freiheit der Kunst vermag jedoch, wie wir gesehen haben, in der Beschränkung auf das Correcte keine genügende Befriedigung zu finden; sie darf unter gewissen Bedingungen sogar incorrect werden, ohne dadurch dem Schönen zu widersprechen. In parodischer Absichtlichkeit kann es komisch werden. Wie aber verhält es sich mit dem Phantastischen? Wie sollen wir jene Compositionen beurtheilen, die physisch und geistig unmöglich scheinen und doch durch die Vermittelung der Kunst mit der ganzen Energie der Wirklichkeit vor uns hintreten? Wie verhalten sich diese Traumgestalten zum Begriff des Häßlichen? Die Kunst hat für sich freilich kein anderes Gesetz, als die Schönheit, aber die Schönheit hat ein nothwendiges Verhältniß zum Wahren und Guten, das auch in den freiesten Productionen der Kunst nicht verletzt werden darf. Diese Identität ist so wenig eine negative Schranke der Kunst, daß im Gegentheil erst durch sie die positive Vollendung des Schönen möglich wird. Von ihr jedoch muß die Richtigkeit unterschieden werden und diese ist es, welche durch ihre Relativität der Phantasie erlaubt, mit den Gestalten der empirischen Realität ein traumähnliches Spiel zu treiben. Die Phantasie genießt sich recht in ihrem Spieltriebe, indem sie sich gleichsam von dem Gehorsam entfernt, mit welchem sie dem Positiven in der Reproduction desselben zu huldigen hat, durch ein fesselloses Produciren von Gestalten, die nur ihrer eigenen Schöpferkraft angehören. Sie vergewissert sich ihrer Freiheit durch die Saturnalien ihrer Willkür. Sie scherzt mit ihrer Ueberschwänglichkeit. Sie erschafft Pflanzen, die in keiner Flora, Thiere, die in keiner Fauna, Begebenheiten, die in keiner Geschichte vorkommen. Kann auch bei diesem phantastischen Wesen noch von Correctheit die Rede sein? Es scheint nicht so, denn mit welchem

poſitiven Normalformen ſollen dieſe Kunſtgebilde verglichen werden?

Zunächſt werden wir uns erinnern müſſen, daß Natur und Geſchichte ſelber reich ſind an phantaſtiſchen Erzeugniſſen. Wenn nur der Verſtand darin wirkſam ſein dürfte, würden dieſelben freilich nicht vorkommen, aber Zufall und Willkür ergehen ſich in den kecken Ausgelaſſenheiten; es iſt buchſtäblich wahr, daß die empiriſchen Combinationen mit den Erfindungen der ſubjectiven Phantaſie dreiſt zu wetteifern vermögen. Dem Verſtande allein zufolge dürfte es ſchwerlich Thiere geben, die äußerlich von Pflanzen nicht unterſcheidbar ſind, wie die große Gruppe der Phytozoen. Der Verſtand allein würde jene vorſündfluthlichen Rieſenmonvolute widerſprechender Formen nicht hervorgebracht haben. Auch in der jetzigen organiſchen Epoche der Erde würde er keine fliegenden Fiſche, Flügeleidechſen, fliegende Mäuſe, Eidechſen mit langen, ſpatelförmigem Schnabel, Nagethiere mit Fiſchſchuppenſchwänzen, warmblütige Säuger, die uns aus den Wogen des Meeres heraus als Fiſche necken u. ſ. w. geduldet haben. Die Natur, mehr als verſtändig, nämlich vernünftig, iſt in ihrer Freiheit auch launig und phantaſtiſch genug, das ſcheinbar Widerſprechende zu vereinen. Nur das ſcheinbar Widerſprechende, denn im Innern des Organismus darf kein Widerſpruch ſein, weil er ſonſt nicht lebensfähig wäre; in der äußern Form hingegen kann er widerſprechend erſcheinen. Die Phantaſtik der Kunſt hätte alſo, wenn ſie Stierlöwen, Wolfsthiere, Greife, Sphinxe, Centauren u. dgl. erſchafft, Analogien der Natur für ſich. Nicht weniger in der Geſchichte, denn die Freiheit des Geiſtes erzeugt in Verbindung mit dem Zufall die ungeheuerlichſten, fabelhafteſten Phänomene, welche die Phantaſtik der Natur unendlich überbieten.

Der Geiſt bringt zahlloſe phantaſtiſche Geſtalten und Begebenheiten hervor, deren buntſchillernde Exiſtenz oft die kühnſten Phantasmagorien der Künſtler kaum zu dichten gewagt haben würden. Napoleons des Erſten Leben — das Leben eines Lieutenants der Artillerie, eines Generals, eines Staatsmannes, eines Eroberers, eines Verbannten, — welche Phantaſie hätte Kraft genug gehabt, ein ſolches Wundergedicht zu erſinnen? Das Leben der Goldfinder in den Californiſchen und Auſtraliſchen Minen, wer würde es nicht noch vor einem Decennium für ein Mährchen erklärt haben? Der Zug der Mormonen von Nauvoo durch die Wüſte zum Utahſee — wer hätte, während im alten Europa Barricaden gebaut wurden, gleichzeitig ſolche wahrhaft Alttestamentliche Poeſie in dem verſtändigen Nordamerika erwartet? Othello, geſpielt von Ira Aldridge, einem wirklichen Mohren, — wie hätte Shakeſpeare ſich dies träumen laſſen? — Doch wir halten ein, weitere Thatſachen anzuführen; Thatſachen, die unſerm Jahrhundert, unſerer nächſten Gegenwart angehören; Thatſachen, die nicht durch weite Entlegenheit, durch graues Alterthum, durch Ueberdichtung der Tradition einen phantaſtiſchen Schimmer erſt erhalten haben. — Der Geiſt geht über die verſtändige Zweckmäßigkeit, über das bloße Bedürfniß, über die kahle Nützlichkeit unbedenklich hinaus, wenn es gilt, ſeiner Eigenthümlichkeit Raum zu ſchaffen. Aber auch die reinen Contouren der Schönheit achtet er nicht, wenn er dem Drange folgt, ſeine Individualität zu markiren. Welcher Wunderlichkeit begegnen wir nicht in der Mode der Völker? Man erinnere ſich z. B. jener mittelalterigen Schnabelſchuhe, die in ein ſpitzes, ſchellenverziertes Horn ſich emporbogen. Forderte die Geſtalt des Fußes eine ſolche Form? Nein. Gewährte ſie eine beſondere Bequemlichkeit? Gewiß

nicht. Sollten diese Hörner ernstlich auf Schönheit Anspruch machen? Unmöglich. Wozu also existiren sie? Offenbar nur, um einer tollen Laune des übermüthig spielenden Geistes zu genügen. Man erinnere sich jener Trachten des Directoriums, wie Wattier sie so trefflich auf jenem Bild in der Galerie Moreau gemalt hat. Während die Frauen als merveilleuses Hals und Busen, die Arme, ja, durch den Gaidenschlitz der Tunika mehr als nur die Waden bloß trugen, während sie also die Natur enthüllten, sehen wir die Dandys als Incroyables recht im Gegensatz die Natur durch klaffende Haarwülste, durch steife breite Kinntücher, durch seltsam zugespitzte Rockschöße gleichsam unkenntlich machen. Solcher Gestalten erinnere man sich, um einzugestehen, daß die Geschichte mit ihren phantastischen Formationen oft mitten am sonnenhellen Tage in die Traumwelt überzuschwenken scheint.

Wenden wir uns zur Kunst zurück, so werden wir für ihre Phantastik eine ästhetische Grenze anzuerkennen haben, nicht was die Richtigkeit, wohl aber, was die Wahrheit der Gebilde anbetrifft. Sie müssen uns mit der Illusion ergreifen, zwar kein directes empirisches Gegenbild, jedoch eine gewisse Realität zu haben. Dies Verhältniß nennen wir die ideelle Wahrscheinlichkeit. Unserm Verstand widersprechen sie und doch müssen sie sich ihm durch ihre Einheit in ihren Widersprüchen, durch die Natürlichkeit in ihrer Unnatur, durch die Wirklichkeit in ihrer Unmöglichkeit unterwerfen. Wir müssen anerkennen, daß solche Geschöpfe der Phantasie, wie Chimären, Hekatoncheiren, Centauren, Sphinxe u. s. w. anatomisch und physiologisch unmöglich wären, aber doch müssen sie uns in solcher Harmonie mit sich erscheinen, daß bei ihrem Anblick kein Zweifel an ihrer

Realität unmittelbar gar nicht in uns aufkommt. Das von dem Verschiedenen Hergenommene muß seiner Wahrheit nach gebildet sein. Ohne dieser Forderung zu entsprechen, würden wir das Phantastische für incorrect erklären müssen. Diese Correctheit der Einheit, der Symmetrie und der Harmonie im Heterogenen, das die Willkür der Phantasie verknüpft hat, muß vorhanden sein, widrigenfalls die Gestaltung häßlich oder komisch ausfällt. Eine Aegyptische Sphinx vereinigt ein Menschenhaupt und einen weiblichen Busen mit dem Leibe der Löwin. Anatomisch und physiologisch ist solche Einheit unmöglich; die Plastik gibt sie uns aber mit solcher Bestimmtheit und Klarheit, daß wir im Moment des Anschauen an jenen naturwissenschaftlichen Scrupel gar nicht denken. Wie ruhig liegt doch der Leib auf seine Tatzen hingestreckt, wie gerade ist der Hals emporgerichtet, wie sinnig das Auge vor sich hinblickend! Und wir sollten diese Existenz in unserer Phantasie nicht kategorisch gewähren lassen? Wäre freilich das Frauenhaupt mit dem Körper der Löwin nicht in natürlich scheinendem Uebergang verschmolzen, wäre der eine dem andern nur aggregatmäßig angesetzt, verschwisterte sich das an sich Heterogene nicht ungezwungen mit einander, so würden wir die Sphinx häßlich finden. Dasselbe gilt von den ähnlichen Halbthieren, von den phantastischen Pflanzen und selbst den Arabesken. Eine Phantasiebaume muß mit ihrer Blattform, Blattstellung, mit ihrem Kelch den Schein der Naturwahrheit vortäuschen; ihre Proportionen müssen ästhetisch möglich sein. — Auch für den Geist werden wir, wie phantastisch er ausschweife, die Wahrscheinlichkeit im Sinne der Idee fordern; im Sinne der Idee, denn dem verständig empirischen kann die Phantasie schlechthin widersprechen, ohne höhere Gesetze zu

[illegible] Die Phantaſie muß innerhalb ihrer Willkür eine gewiſſe Möglichkeit behalten; d. h. man darf nicht ſchon, womit ſo viele Heutige zufrieden ſind, das Abſurde mit dem Phantaſtiſchen verwechſeln. Manche Autoren der ältern romantiſchen Schule in Deutſchland haben ihre geſunden Anfänge in eine geſchmackloſe Verworrenheit auslaufen laſſen, die ſie für den Gipfel poetiſchen Tiefſinns nahmen, während ſie damit in der That nur beim Abſurden, beim ideenloſen Wahnſinns angelangt waren. Arnim's treffliche Dolores, Brentano's Godwi oder das ſteinerne Bild der Mutter, ſind Beiſpiele dazu (28). — Unter den modernen Malern hat Grandville ſich wohl als einen Rieſen der phantaſtiſchen Kunſt bewährt. Wie wunderbar ſind in ſeinen Fleurs animées die Mädchengeſtalten mit den Blumenformen verwebt, ſo daß man nicht weiß, ſoll man ſagen, die Mädchen ſeien zu Blumen oder die Blumen zu Mädchen geworden! Die Blume iſt nur ein Schmuck, aber ein ſo botaniſch correcter, daß ſeine Drapperie mit der menſchlichen Geſtalt den identiſchen Charakter zeigt (29). In ſeinem Werk, un autre monde, entſtieg vom Culminationspunct ſeines Genies, hat er ſich aber in Wagniſſe eingelaſſen, deren Widerſprüche unſere Phantaſie völlig zerreißen. Wir ſtehen mit ihnen an der Grenze des Wahnſinns und vermögen die Anſchauung kaum zu ertragen. Worin liegt das Peinliche mancher dieſer Bilder? Wir glauben darin, daß Grandville innerhalb des Phantaſtiſchen nicht nur der äſthetiſchen Wahrſcheinlichkeit treu blieb, vielmehr in der abſoluten Losgelaſſenheit der dichtenden Willkür eine erſchreckende Naturwahrheit behalten hat. Die Höllenbreughel, die Teniers und Callot laſſen für ihre Verſuchungen des heiligen Antonius höchſt phantaſtiſche Figuren erſchaffen, die aber von allen

Naturwerke abstrahiren und nur einen phantastischen Aglaub besitzen. Grandville dagegen hat in seinen Verzerrungen nicht blos eine Schildkröte mit einem Pudelkopf, nicht blos einen Bären mit einem Schlangen-, eine Heuschrecke mit einem Papagaienkopf; er hat nicht blos Maschinen als Menschen, Menschen als Maschinen gemalt; sondern er hat unter Anderm auch einen Thierzwinger gemalt, vor welchem selbst antediluvianische Monstra sich entsetzen würden, denn wir erblicken in ihm Doppelthiere, die nicht blos Synthesen zwieträchtiger Formen, vielmehr sich ausschließende Bildungen sind, welche die Illusion der Einheit in einer fürchterlichen Weise vernichten. Wir sehen z. B. einen Büffel, dessen Schwanz in eine krokodilartige Schlange endet, so daß nun zwei Hufe des Büffels nach vorn, zwei Tatzen des Krokodils nach hinten gerichtet sind, ein Zwiespalt der Tendenz, der die Einheit auf verrückte Weise stört. Oder auch wir sehen von einem Kletterbaum einen Löwen herabstürzen, dessen Schwanz ein Pelikanhals ist, welcher eben einen Fisch verschlingt. Dies ist wirklich häßlich und zu gräßlich, um komisch wirken zu können. Mit einer komischen Wendung werden allerdings selbst die extremsten Widersprüche erträglich. So hat Grandville in demselben Werk eine Menagerie gemalt, vor deren Käfigten allerlei neugieriges Thiervolk sich umtreibt. Da erblicken wir den Englischen Einhornleoparden im Käfigt und vor demselben eine Hundegestalt mit dem Kopf und Hut eines Matrosen, der eine kurze Pfeife raucht. Vor einem in sich verdoppelten Napoleonischen Adler sehen wir eine Sphinx kauern, welche den Kopf einer Elsassischen Amme hat, die, statt mit der Aegyptischen Kalantika, mit ihrer bekannten hohen Haube geziert ist. Jener Matrosenhund, diese Sphinxamme, das ist phantastisch und witzig,

ohne häßlich zu ſein. — Um die ſchlechte Unwahrſcheinlichkeit einer falſchen Phantaſtik zu verſpotten, erfindet die Komik auch wohl das Unmögliche, trägt es aber im Ton der hartnäckigſten Ehrlichkeit vor, wie Lukianos ſo vortrefflich in ſeinen wahren Geſchichten die Aufſchneiderei der Reiſenden und die Pedanterie der Gelehrten zugleich verſpottet (20).

Nun könnte man noch das Mährchen als eine Gattung anführen, in deren Weſen der Widerſpruch mit der Normalität der Natur und Geſchichte liege. Wimmelt es nicht von Geſtalten und Begebenheiten, welche der poſitiven Geſetzmäßigkeit ins Geſicht ſchlagen, alſo unmöglich, alſo incorrect ſind? Das wahrhafte Mährchen wird aber niemals incorrect ſein in dem Sinne, daß ſeine Unmöglichkeiten nicht ſymboliſch wahrſcheinlich wären. Seine Bäumen werden ſingen; ſeine Thiere werden ſprechen; Menſchen werden ſich in Thiere, Thiere in Menſchen verwandeln und Wunder über Wunder werden geſchehen: aber durch dieſe Phantaſtik wird ein tiefer, man möchte ſagen, heiliger Anklang der Natur- und Geſchichtwahrheit hindurchgehen; die künſtlichen Hüllen, mit welchen die Civiliſation alle Verhältniſſe umkleidet, werden von der Unbedingtheit der Mährchenwelt durchbrochen. Es bleibt, wie im Orientaliſchen und Altnordiſchen Mährchenſtoff (weniger im Celtiſchen), innerhalb der Idee correct und bewahrt ſich die natürliche Unſchuld der kindlichen Phantaſie. Läßt es einen Menſchen in einen Eſel verwandelt werden, ſo läßt es denſelben noch immer als Menſchen denken und handeln, aber als Eſel Stroh und Diſteln freſſen. Es wird nicht auf ſolche Abſurditäten verfallen, wie ſie unſere jüngſte Mährchenpoeſie uns dargeboten hat. In Redwitzens Mährchen vom Kannenbaum ſoll der

Tannenbaum ein Symbol Gottes ſein. Der Tannenbaum liebt trocknen ſandigen Grund; Redwitz läßt dennoch ſeinen Wurzeln einen Quell entrauſchen — das ſoll der Menſch ſein, der ſich, der natürlichen Fallkraft folgend, in die Weite und Breite der Welt verliert und endlich in Gefahr iſt, zu ſtagniren und zu vertrocknen. Da ſendet ihm der Baum einen rettenden Aſt nach — und nun fließt der Bach rückwärts ſeinem Urſprung wieder zu! Der Erlöſer der Menſchen — durch einen nachgeſchleuderten Tannenaſt ſymboliſirt! Welche dürre Nadelholzpoeterei! Ein rückwärts fließender Bach! Welch ein Tiefſinn!

B.

Die Incorrectheit in den beſondern Stylarten.

Die Kunſt hat an der Idee der Natur und Geſchichte eine allgemeine Norm für die Correctheit ihrer Gebilde. Allein ſie erzeugt ſich auch durch ihre eigene Nothwendigkeit Normen, denen ſie ſich für die Verwirklichung ihrer Werke unterwerfen muß. Wir nennen die beſondere Form ihres typiſchen Verfahrens Styl. Ein Kunſtwerk iſt nur dann correct, wenn es die Eigenthümlichkeit eines beſondern Styls durchführt. Eine Vernachläſſigung dieſer Identität wird incorrect. Es gehört nicht hieher, die verſchiedenen Richtungen abzuleiten, in welche das Ideal für ſeine Realiſirung durch den Styl auseinandergeht. Wir haben dieſelben nur ſo viel hier zu beachten, als erforderlich iſt, uns eine beſondere Form des Häßlichen zu erklären, die aus der Negation der Individualität eines Styls entſpringt.

Aus der Idee des Schönen ſelber ergibt ſich, daß die Darſtellung eines Kunſtwerkes entweder im höhern und

ſtrengen, im mittlern, oder im leichten und niedern Styl möglich iſt. Für eine dieſer Tonarten muß der Künſtler ſich entſchließen. Jede enthält Abſtufungen in ſich, die Uebergänge zu den andern bilden, aber jede hat eine nur ihr zukommende äſthetiſche Qualität. Die Kunſt muß darauf beſtehen, daß ihre Producte entſchieden in der einen oder andern dieſer Stylarten gehalten ſeien. Werden dieſelben, wie beſonders in der Romanform geſchieht, gemiſcht, ſo müſſen doch innerhalb der Miſchung die Unterſchiede in ihrer Reinheit für ſich hervortreten. Der hohe Styl ſchließt Formen und Wendungen von ſich aus, die dem mittlern erlaubt ſind; der mittlere ſolche, deren der niedere ſich bedienen darf und muß. Der hohe Styl ſtrebt ins Erhabene hinauf; der mittlere bewegt ſich würdig und anmuthvoll; der niedere geht in das Gewöhnliche, noch mehr aber in das Burleske und Groteske über. Es iſt folglich incorrect, wenn in einem Kunſtwerk ein durch ſein Weſen geforderter Styl nicht durchgehalten wird. Die Feierlichkeit des Hymnus, die Begeiſterung des Dithyrambus, der Schwung der Ode ſchließen z. B. Worte und Wendungen von ſich aus, welche für das einfach geſellige Lied unverſänglich ſind. Umgekehrt würde es nicht weniger incorrect ſein, wenn dies im Pomp von Prachtausdrücken ſich ergehen wollte, die lediglich dem hohen Styl eignen. Die Geſchichte der Kunſt bietet uns in Anſehung der Reinheit des Styls die ähnliche Erſcheinung dar, wie die Geſchichte der Wiſſenſchaft in Anſehung der Methode. In der Wiſſenſchaft ſind die Werke äußerſt ſelten, die ein Bewußtſein über ihr Verfahren beſitzen. Die Mehrheit der wiſſenſchaftlichen Darſtellungen iſt ſich nicht klar, ob ſie den Gegenſtand analytiſch, ſynthetiſch oder genetiſch behandelt. Und ſo erkennen wir denn auch in vielen Kunſtwerken eine

ähnliche Bewußtloſigkeit des Künſtlers über ſein Verhältniß zu dem Ton, den er von vorn herein hätte ſtriren müſſen. Manche Widerſprüche entſtehen auch dadurch, daß andere, als nur äſthetiſche Motive die Darſtellung beſtimmten. Die Frazzen z. B., die wir an den Säulknäufen Gothiſcher Kirchen antreffen und die bekanntlich oft ſehr cyniſche Objecte in ſich ſchließen, können als ein Luxus der Phantaſie, der die Macht des totalen Eindrucks nicht zu ſchwächen vermag, geduldet werden; ſie hatten aber nicht in äſthetiſchen Gründen, ſondern in andern Beziehungen ihren Urſprung, die zum Theil der ſocialen Stellung und Tradition der Bauhütten angehörten. Aus dem Styl des Ganzen können ſie nicht abgeleitet werden und dem harmoniſchen Sinn eines Griechen wären ſie als ungehörig erſchienen. Die Verſtöße ſind oft nicht grell, aber doch fühlbar. Hölty's Trinklied (Ein Leben, wie im Paradies, gewährt uns Vater Rhein) iſt im mittlern Styl gedichtet, der in den leichten überklingt. Wenn Hölty aber zuletzt ſingt:

Es lebe jeder Deutſche Mann,
Der ſeinen Rheinwein trinkt,
So lang er's Kelchglas halten kann,
Und dann zu Boden ſinkt!

ſo geht dieſe letztere Wendung aus dem mittlern und leichten Ton in den niedern über. Trinken, bis man zu Boden ſinkt — das iſt brutal. Wenn das Leben im Paradieſe, welches der Vater Rhein gewährt, mit dieſem Reſultat endigen ſoll, ſo iſt es nicht ſehr einladend. Und einem ſolchen Zecher noch ein Lebehoch auszubringen, iſt auch nicht anſprechend. In derſelben Strophe läßt Hölty die Winzerin hoch leben, die er ſich zur Königin erkor. Wie nahe lag es, von hier aus einen ganz andern, edlern Schluß zu ge-

winnen, als jenen rohen, der die Jovialität des Rubens ganz zu Deutsch beendet.

Das unabsichtliche Vermischen der Stylarten, das bewußtlose Ueberspringen von einer in die andere wird häßlich; komisch wird es nur, wenn es mit Ironie parodistisch hervorgebracht wird. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hat man an und in den Gothischen Kirchen und Rathhäusern viel Reparaturen, Ergänzungen, Umbauten in einem antikisirenden Styl gemacht, dessen heitere Schönheit mit der Tendenz zum Erhabenen im Deutschen Styl gar nicht im Einklang war; ein Widerspruch, den man nur häßlich, nicht komisch finden kann, zumal die meisten dieser supplementarischen Bauten in sich selbst oft Monstra des Styles waren, den sie ausdrücken sollten. Wenn aber das Herunterfallen aus einer Tonart in die andere mit Absicht hervorgebracht wird, kann es ein Hauptmittel der Komik werden. Der große Napoleon erinnerte seine Krieger in Aegypten daran, daß vierzig Jahrhunderte von den Pyramiden auf sie herabschaueten. Auf einem Bilde erblicken wir Friedrich I., wie er seine halbnackte Garde im spärlichen Schatten einiger Palmen mit den Worten haranguirt: „Soldaten! Von der Höhe dieser Palmen schauen — vierzig Affen auf Euch herab!“. Der feierliche Beginn der Rede widerspricht sich durch ihren Ausgang — aber komisch.

Die allgemeinen Gesetze des ästhetischen Ideals werden aber durch den nationalen Styl zu einer charakteristischen Besonderung individualisirt, welche aus der Race, aus dem Local, aus der Religion und aus der Hauptbeschäftigung entspringt, der ein Volk sich widmet. Je mehr das Genius einer Nation in Thaten sich ausdrückt, um so mehr geistiger Gehalt tritt in ihr Selbstgefühl und um so individueller kann

ihr Kunſtſtyl werden. Eine Nation verfügt nicht frei über ihr Schickſal; ſie iſt in den ungeheuren Zuſammenhang des ganzen Weltlebens eingegliedert und wird oft durch Bedingungen in ihrer Exiſtenz beſchränkt, die ihr lange verborgen bleiben, die ihr ſogar zuweilen erſt in der tragiſchen Epoche ihres Unterganges klar werden. In dem Nationalſtyl können ſich deshalb Formen entwickeln, welche zwar der Eigenthümlichkeit der Nation entſprechen, jedoch zugleich ſo ſehr mit der unvermeidlichen, beſondern Beſchränktheit ihres Selbſtgefühls verwachſen ſind, daß ſie mit den abſoluten Forderungen des Ideals nicht übereinſtimmen und, einmal zur Gewohnheit, zum allgemeinen Vorurtheil geworden, ihre Kunſt auf einem unvollkommneren Standpunct feſthalten. Ein Volk ſetzt dann bei ſeinen Künſtlern ſtillſchweigend die Befolgung dieſer habituellen Normen voraus; ſie werden, indem die Zeit ihre Herrſchaft befeſtigt, zu einem empiriſchen Ideal, an welchem man die Correctheit mißt. Was nicht innerhalb der Schranken deſſelben hervorgebracht wird, gilt alsdann einem Volk für incorrect. Wir bedienen uns ganz richtig, um das Problematiſche des hier entſpringenden Urtheils zu bezeichnen, des Ausdrucks Nationalgeſchmack für die individuelle Typik in der Kunſt einer Nation.

Es verſteht ſich, daß der Nationalgeſchmack mit den Forderungen des Ideals zuſammenfallen kann; eben ſowohl aber kann auch das Gegentheil ſtattfinden. In dieſem letztern Fall wird es möglich, daß der Künſtler gerade dadurch, daß er im höchſten Sinne des Worts correct iſt, im Sinne des Nationalſtyls incorrect wird. Der Künſtler, dem abſoluten Gebote der Kunſt getreu, geräth durch dieſen Gehorſam in Widerſpruch mit dem empiriſch fixirten Ideal. In China z. B. hat ſich die Architektur als Holzbau entwickelt. Und

nun das Holz, welches die Chineſen als das fünfte Element nehmen, gegen die Witterung zu ſchützen, hat man es mit Porzellanfliesen belegt und mit Firniß überſtrichen und, um die Monotonie zu brechen, ſich an bunte, grelle Farben gewöhnt. Der Farbenglanz des Lacks, durch Vergoldung erhöhet, iſt national geworden und correct im Chineſiſchen Sinn erſcheint nunmehr nur dasjenige, was dieſen hellen Farbenmannigfaltigkeit entſpricht. Oder man erinnere ſich, daß die Franzoſen vermeintlich die abſtracte Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung beim Drama für Ariſtoteliſch hielten, daß ſie dieſe Theorie zur abſoluten Norm bei ſich erhoben, ſo wird man begreifen, daß ihnen ein Verſtoß gegen eine der drei Einheiten als incorrect erſcheinen mußte. Sie hatten ſich ſo ſehr in jene abſtracte Einheit hineingedacht, hineingelebt, daß eine Abweichung von derſelben, und wäre ſie noch ſo poetiſch geweſen, von ihnen als häßlich empfunden wurde. Man vergegenwärtige ſich nur eines der bekannten Urtheile, welche Voltaire von ſeinem nationalen Geſichtspunct aus über die Engliſche Bühne als eine barbariſche fällte, weil bei dieſer umgekehrt der Wechſel von Ort und Zeit und der Uebergang der Haupthandlung in eine freie Mannigfaltigkeit epiſodiſcher Nebenhandlungen, die von den Franzoſen nur dem Epos geſtattet wurden, zum nationalen Ideal ſich entwickelt hatte. — Verbindet ſich die Beſtimmtheit des nationalen Styls mit religiöſen Anſchauungen, ſo kann dieſelbe, wenn ſie im Sinn des abſoluten Ideals incorrect iſt, die reine Geſtaltung des Schönen oft lange Zeit niederhalten. Die Kunſt kann in ihrer Technik nicht nur, ſondern auf andern Gebieten, die mit dem religiöſen nicht direct zuſammenhängen, auch in ihrem idealen Streben ſchon höhere Stufen erreicht haben, ſieht ſich aber auf dem

religiöſen gezwungen, die typiſche Geſtalt, wiewohl ſie ſogar häßlich ſein kann, noch immerfort zu reproduciren; wie Gutzkow in ſeinem humoriſtiſchen Roman Mahagurn veranſchaulicht hat, worin die Gebrüder Hali-Yong in Bibet einem Ketzerproceß unterworfen werden, weil ſie gewagt haben, das Bild des Gottes zu verſchönen und in ihrer Götterfabrik an der Statue des Dalai Lama den Zwiſchenraum zwiſchen Mund und Naſe in einer äſthetiſcheren Dimenſion darzuſtellen, als die geheiligten Traditionen es geſtatteten. So finden wir im Kreiſe des Islam die Plaſtik und Malerei durch das Verbot des Koran gehemmt, eine beſeelte Geſtalt zu bilden; ſie bleibt alſo auf das Feld der Ornamentik beſchränkt und hat die plaſtiſche Productionskraft in den überſchwänglichen Reichthum derſelben ergießen müſſen.

Wir beſitzen in den verſchiedenen Nationalſtylen zugleich verſchiedene objective Formen des äſthetiſchen Ideals. Sie ſind inſofern das adäquate Mittel, gewiſſe Zuſtände, Empfindungen, Stimmungen auszudrücken. Es wird deshalb zur Correctheit gehören, den einer beſondern Aufgabe entſprechenden Styl zu finden und ihn conſequent, nach den ihm inhärirenden Eigenheiten, durchzuführen. Es kann z. B. der äſthetiſchen Wahrheit gemäß ſein, einen Gegenſtand im Chineſiſchen oder Griechiſchen oder Mauriſchen Styl u. ſ. w. darzuſtellen. In ſolchem Fall würde man incorrect werden, nicht auch die richtigen Formen des betreffenden Nationalſtyls zu verwenden. Man erinnere ſich an Montesquieu's Briefwechſel zwiſchen Usbeck und Rica, der das Perſiſche Coſtum angelegt hat; an Voltaire's Zadig; an Leſſing's Nathan; an Göthe's Weſtöſtlichen Divan; an Rückert's Oeſtliche Roſen u. ſ. w., in welchen Dichtungen überall der Muhammedaniſch Orientaliſche Styl herrſcht.

Innerhalb einer Nation pflegt ihr Kunststyl wiederum verschiedene Epochen der Entwicklung zu durchlaufen, die sich als Schulen gestalten. Eine Schule fixirt eine Zeit lang einen eigenthümlichen Geschmack, der in der Realisirung des Ideals eine besondere Stufe ausmacht und daher sich ähnlich, wie ein Nationalstyl, zu einem relativen ästhetischen Kanon machen kann. Im Allgemeinen wird sich in einer Schule die Richtung eines Nationalstyls zur reinsten Darstellung zusammenfassen. Das Ideal eines Nationalgeistes wird mit dem Ideal einer Schule zusammenfallen; die übrigen Schulen derselben Nation werden als voraufgehende und nachfolgende Entwicklungsmomente der Hauptschule erscheinen. Ein solcher Styl wird durch die Universalität, zu welcher er sich erhebt, auf bleibende Weise Organ der Kunst werden können, wie wenn wir heut zu Tage in der Malerei sagen, daß ein Bild im Italienischen oder Niederländischen Styl gemalt sei, zugleich aber angeben, ob es in der Weise der Florentinischen oder Römischen oder Venetianischen oder Sieneſischen Schule u. s. w. concipirt sei. Ist einmal eine solche Voraussetzung gemacht, so wird der Künstler incorrect, wenn er sich nicht den Eigenheiten unterwirft, die zu den constitutiven des besondern Schulgeschmacks gehören. Es ist nicht unmöglich, daß einige derselben nicht correct sind im Sinne der Naturwahrheit; der Künstler würde incorrect im Sinne der Schule werden, wollte er nicht mit ihrer Individualität auch ihre Fehler realisiren, weil er, aller Wahrscheinlichkeit nach, ohne dieselben auch nicht die Tugenden würde erreichen können, welche den Styl der Schule auszeichnen.

Hier ist der Punct, eines Begriffs zu erwähnen, der Göthe viel beschäftigt hat, nämlich des Dilettantismus.

Göthe hat in ſeiner Bearbeitung von Diderots Verſuch über die Malerei ſich demſelben inſofern entgegengeſetzt, als Diderot die pragmatiſche Nothwendigkeit des Richtigen mit der äſthetiſchen Wahrheit des Ideals verwechſelte. In der wohlbegründeten Polemik, welche er dem Pedantismus der akademiſchen Steifheit entgegenſetzte, wurde er zum unbedingten Apologeten der Natur, die, ihm zufolge, nichts Incorrectes macht, denn ſagt er, jede Geſtalt, ſie mag ſchön oder häßlich ſein, hat ihre Urſache, und unter allen exiſtirenden Weſen iſt keins, das nicht wäre, wie es ſein ſoll. Göthe, der Apologet der nach Regeln producirenden Kunſt, geht ſeinerſeits ſo weit, zu behaupten, daß man eher ſagen dürfte: Die Natur iſt niemals correct! „Die Natur arbeitet auf Leben und Daſein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geſchöpfs, unbekümmert, ob es ſchön oder häßlich erſcheine. Eine Geſtalt, die von Geburt an ſchön zu ſein beſtimmt war, kann, durch irgend einen Zufall, in Einem Theile verletzt werden: ſogleich leiden andre Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Theil wiederherzuſtellen, und ſo wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwickelung durchaus geſtört werden muß. Das Geſchöpf wird nicht mehr, was es ſein ſollte, ſondern was es ſein kann.“ Die Zucht der Schule und den unſchätzbaren Werth ihrer Erfahrung hervorhebend ruft Göthe weiterhin aus: „welches Genie der Welt wird, auf Einmal, durch das bloße Anſchauen der Natur, ohne Ueberlieferung, ſich zu Proportionen entſcheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Styl erwählen und ſich ſelbſt eine Alles umfaſſende Methode erſchaffen!“ Dieſe Tendenz hat er 1799 in dem Entwurf eines Werkes verfolgt, von welchem zu bedauern iſt, daß er keine Ausführung, auch nicht von einem Göthe-

enthuſiaſten, erhalten hat. Wenn bei uns Deutſchen etwas einmal im Ganzen vollbracht iſt, dann wird es bis zur Schäbigkeit wiederholt, aber einen kleinen Schritt vorwärts zu gehen und ſelbſt weiter fortzuarbeiten, iſt das bei Weitem Seltnere. Die bequeme Manier, Fragmente zuſammendrucken zu laſſen und mit ſolcher Blumenleſerei ſich doch auch einen literariſchen Namen zu machen, iſt wohl bei keiner Nation ſo, wie bei der unſrigen, im Schwange. Jener Aufſatz, den wir meinen, findet ſich in den Werken Band 44.: über den ſogenannten Dilettantismus oder die praktiſche Liebhaberei in den Künſten. Er enthält eine vollſtändige, oft ſehr detaillirte Dispoſition, deren Entwicklung wir hiermit einer jüngern Kraft empfehlen und an's Herz legen wollen. Göthe ſtellt zuerſt den Begriff des Dilettantismus im Allgemeinen auf, paralleliſirt ihn der Pfuſcherei im Handwerk, ſpecificirt ihn in den einzelnen Künſten, gibt ſeinen Nutzen und zuletzt ſeinen Schaden an. Wir wollen aus dieſen Bemerkungen dasjenige ausheben, was ſich auf die Erzeugung des Häßlichen bezieht. „Die Kunſt gebietet der Zeit, der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit. Wenn die Meiſter in der Kunſt dem falſchen Geſchmack folgen, glaubt der Dilettant deſto geſchwinder auf dem Niveau der Kunſt zu ſein. Weil der Dilettant ſeinen Beruf zum Selbſtproduciren erſt aus den Wirkungen der Kunſtwerke auf ſich empfängt, ſo verwechſelt er dieſe Wirkungen mit den objectiven Urſachen und Motiven und meint nun den Empfindungszuſtand, in den er verſetzt iſt, auch productiv und praktiſch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume ſelbſt hervorzubringen gedächte. Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetiſchen Organiſationen, welche über den Aufwand der ganzen Kunſt ſelbſt vorausſetzt, ſteht

der Dilettant als das Weſen derſelben an und will damit ſelbſt hervorbringen. — Was ihm eigentlich fehlt, iſt Architektonik im höchſten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erſchafft, bildet, conſtituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, gibt ſich aber durchaus dem Stoff dahin, anſtatt ihn zu beherrſchen. Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen iſt, wodurch eine Täuſchung entſteht, als wenn das Vorhandene zu exiſtiren werth ſei. Eben ſo iſt es mit der Accurateſſe und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche eben ſo gut die Unform begleiten können. — Der Dilettant überſpringt die Stufen, beharrt auf gewiſſen Stufen, die er als Ziel anſieht und hält ſich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurtheilen, hindert alſo ſeine Perfectibilität. Er ſetzt ſich in die Nothwendigkeit, nach falſchen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantiſch wirken kann und er die ächten objectiven Regeln nicht kennt. Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenſtände ab und verliert ſich auf ſubjectiven Irrwegen. Der Dilettantismus nimmt der Kunſt ihr Element und verſchlechtert ihr Publicum, dem er den Ernſt und den Rigorismus nimmt. Alles Vorliebnehmen zerſtört die Kunſt, und der Dilettantismus führt Nachſicht und Gunſt ein. Er bringt diejenigen Künſtler, welche dem Dilettantismus näher ſtehen, auf Unkoſten der ächten Künſtler in Anſehen. — Der poetiſche Dilettantismus vernachläſſigt entweder das unerläßlich Mechaniſche und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geiſt und Gefühl zeigt; oder er ſucht die Poeſie blos im Mechaniſchen, worin er ſich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und iſt ohne Geiſt und Gehalt. Beide ſind ſchädlich, doch ſchadet jener mehr der Kunſt,

dieser mehr dem Subject selbst. — Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stylisirt sind und gar nichts enthalten. Kurz alles wahrhaft Schöne und Gute der ächten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profanirt, herumgeschleppt und entwürdigt."

C.

Die Incorrectheit in den einzelnen Künsten.

Im Allgemeinen besteht also, wie wir gesehen haben, die Incorrectheit in der Unrichtigkeit, in dem Abweichen von der Gesetzlichkeit, welche der Natur und dem Geist einwohnt. Im Besondern besteht sie in dem Ungehorsam und Widerspruch gegen die ideale Bestimmtheit eines Styls, gegen den Styl einer Nation, gegen den Styl einer Schule. Wenn man Kant's Unterscheidung von Ideal und Normalexistenz (32) auf den Begriff des Incorrecten anwendet, so kann man sagen, daß das ästhetische Ideal innerhalb des Geschmacks einer Nation, einer Schule, zu einer particulären Normalexistenz fortgebildet und fixirt werde. Eine Schule oder Nation identificirt dann die empirisch durch den geschichtlichen Proceß entstandene Normalexistenz mit dem absoluten Ideal. Die Correctheit kann insofern, wie wir uns überzeugten, zu einer negativen Schranke der ästhetischen Production werden.

Glücklicherweise hat aber jede Kunst, schon durch die Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels, einen ihr eigenthümlichen Trieb, der solche Beengtheit wieder durchbricht und unabweisliche Incorrectheiten im Sinne des conventionellen Styls erzeugt, weil er sonst der specifischen Nothwendigkeit, der für seine Kunst erforderlichen Correctheit, nicht würde genügen können. Hierin liegt das Geheimniß, weshalb allgemeine Richtungen, auch wenn sie legislative Autorität gewonnen haben, die künstlerische Production doch niemals ganz zu ruiniren vermögen. Es ist die individuelle Correctheit der einzelnen Kunst, von welcher diese höchst objective Wirkung ausgeht.

Alle Künste sollen das Schöne darstellen, jede aber kann es nur innerhalb ihres specifischen Mediums. Die Aesthetik hat im System der einzelnen Künste die Regeln des daraus resultirenden Verfahrens zu entwickeln. Wie schon früher bemerkt worden, würde es von unserer Seite ungeschickt sein, hier in das Detail zu gehen, weil es nur in der Litanei bestehen könnte, allen positiven Bestimmungen die Abweichung als einen Verstoß gegen die nöthige Correctheit hinzuzufügen. Wir haben uns deshalb mit der Angabe einiger allgemeinen Puncte zu begnügen, aus welchen diejenige Incorrectheit ersichtlich wird, die gerade einer jeden Kunst aus ihrer Eigenthümlichkeit heraus als die Gefahr einer besondern Verhäßlichung drohet.

Die bildenden Künste lassen uns das Schöne im Raum, in der stummen Materie, erscheinen. Die Baukunst hat die Aufgabe, die Materie durch die Materie zu heben und zu tragen. Sie muß daher vor allen Dingen den Schwerpunct beachten. Verfehlt sie diesen, so wird sie incorrect und alle sonstige ornamentale oder pittoreske Schönheit kann den architektonischen Grundfehler nicht vergüten. Die Schwere

corrigirt dann ſelbſt den Fehler d. h. das Gebaute ſtützt wieder ein; eine theure Art der Correctur, die aber in unſerer Zeit ſehr beliebt iſt. Scheinbar kann der Schwerpunct verrückt ſein, allein nicht thatſächlich. So iſt der ſchiefe Thurm zu Piſa mit dem fundamentalen Geſetz der Architektur nur ſcheinbar in Widerſpruch; er iſt ein Kunſtſtück des techniſchen Uebermuthes; Niemand aber wird dies ſchön finden, denn die Baukunſt ſoll auch in der größten Kühnheit der Verhältniſſe das Gefühl der Sicherheit und der Dauer erzeugen. Erſt wenn dieſer primitiven Forderung genügt iſt, können auch andere architektoniſche Conſequenzen befriedigt werden. Ein Bau muß in der Erde ruhen, ſoll aber, falls er nicht Hypogäenbau iſt, über die Erde hinaus ſich in die Lüfte erſtrecken, denn die Materie ſoll ja eben die Materie — die Wand die Decke — tragen. Dieſe aus der Mutter Erde zum Himmel emporſtrebende Tragkraft verleihet erſt jedem Bau ſeinen charakteriſtiſchen Schwung, ſeine Freiheit. Es iſt alſo die Beachtung des Schwerpunctes die innere, centripetale, die Beachtung des Aufſteigens aus der Erde die äußere, centrifugale Correctheit zu nennen. So iſt es z. B. an Klenze's ſonſt trefflicher Glyptothek zu München incorrect, daß ſie ſich ſo wenig aus der Fundamentirung hervorhebt.

Für die Plaſtik entſteht die ihr eigene Incorrectheit aus dem Verfehlen der natürlichen Maaßverhältniſſe der lebendigen, insbeſondere der menſchlichen Geſtalt. Die plaſtiſchen Werke ſtellen ſich uns in der Fülle aller Raumdimenſionen als beharrende Erſcheinung hin und verletzen deshalb unſer Gefühl durch Unmaaß, Uebermaaß, falſche Bildung, unmögliche Stellungen, auf das Empfindlichſte. Der berühmte Kanon des Polyklet verdankt ſeinen Urſprung dem Bedürfniß der Kunſt, die normalen Proportionen der Menſchen-

geſtalt als Anhalt zu fixiren. Allein gerade in der Plaſtik finden wir auch Abweichungen von den poſitiven natürlichen Verhältniſſen, die, nur empiriſch genommen, Incorrectheit genannt werden könnten. Es ſind diejenigen, die ſich durch das Bedürfniß einer höhern Harmonie rechtfertigen, wie ſchon früherhin bei dem allgemeinen Begriff des Incorrecten bemerkt worden. Eine weſentliche Norm wird freilich niemals verletzt werden dürfen, wohl aber ſind jene zarten, leiſen Abweichungen von der natürlichen Richtigkeit geſtattet, welche dem geiſtigen Gehalt erſt die volle Realiſirung ſeiner Eigenthümlichkeit möglich machen, wie z. B. bekanntlich der Bauch des Vaticaniſchen Apollo anatomiſch vielleicht nicht ganz correct iſt; wir werden dies aber nicht als einen Fehler gewahr, weil die Schlankheit der Geſtalt durch die Schmächtigkeit der Hüften eine eigenthümliche vom Boden zum Himmel aufſchwebende Elaſticität empfängt, die mit der Begeiſterung des Hauptes harmonirt. Auch coloſſale Formen würden im Sinn der empiriſchen Richtigkeit nicht correct ſein; für beſtimmte Zwecke aber, erhabene Effecte hervorzubringen, können ſie für die Kunſt vollkommen correct werden. Dennoch wird es bei ihnen auf den Grad des Maaßes und auf die Individualität des Gegenſtandes ankommen. Auf das Maaß, denn es darf nicht ſo groß ſein, daß die Auffaſſung der Einheit der Geſtalt darunter leidet; auf den Gegenſtand, denn er muß, ſchön zu ſein an ſich eine edle Form haben. Die coloſſalen Stiere und Löwen in den Palaſten von Niniveh ſind ſchön, denn Stier und Löwe bieten an ſich edle Formen dar; ſtellen wir uns aber vor, daß ein Künſtler eine auf den Hinterfüßen ſitzende Ratte, wenn auch noch ſo vollkommen, als ein plaſtiſches Werk bilden wollte, ſo würde daſſelbe unter allen Umſtänden ſcheußlich ſein. Das

Männliche gilt von der Verkleinerung, die ebenfalls an der Größe wie an dem Gegenſtande ihre Grenze hat. Auch in den einzelnen Gliedern der Geſtalt wird die Plaſtik eine Temperirung der natürlichen Normalität ſich erlauben, allein ſie wird dabei nicht in das Abnorme überſchweifen dürfen. Sie wird einen Muskel, um ihn in beſonderer Beziehung zu accentuiren, etwas ſtraffer anſchwellen oder ſanfter in ſich zuſammenſinken laſſen, als von Natur möglich wäre, ihm aber ſeine richtige Stelle und Form zu geben haben, denn ein Verſtoß gegen die anatomiſche Grundwahrheit würde ſich auch ſofort äſthetiſch rächen. Die Griechen haben bekanntermaaßen in der Bildung des Augenknochens die gewöhnliche Formation der Natur übertrieben, allein nur innerhalb der Plaſtik, um der farbloſen Statue durch das tiefer liegende Auge die Kraft der Blickhaftigkeit zu geben; der optiſche Schein gleicht daher die oſteologiſche Incorrectheit wieder aus.

Für die Malerei liegt die ſpecifiſche Energie in der Farbe und in der Beleuchtung; die Zeichnung als das plaſtiſche Moment tritt dagegen zurück. Die Umriſſe der Geſtalten müſſen allerdings richtig ſein; weil jedoch die Malerei die individuelle Geſtalt in der Lebendigkeit ihrer charakteriſtiſchen Färbung, im Wechſelſpiel von Licht und Schatten und in der Maaßveränderung des perſpectiviſchen Scheines zu geben hat, ſo iſt bei ihr ein Fehler gegen die Zeichnung eher zu ertragen, als in der Plaſtik, die uns ihre Geſtalten als Vollgebilde darbietet, welche ihre Farbe unmittelbar an ſich ſelbſt haben und ihre Beleuchtung von Außen her empfangen. Bei der Plaſtik iſt umgekehrt die Farbe unweſentlich, weil es ihr auf die Geſtalt als ſolche ankommt; mit der Starrheit des plaſtiſchen Werkes ſteht

die individualisirende Farbe im Widerspruch; ihre Anwendung wird für sie ein incorrectes Verfahren, wie man bemalten Statuen und Wachsfiguren gegenüber empfindet. In Klöstern und auf sogenannten Stationen der Passion Christi, auf Calvarienbergen, findet man zuweilen die Statuen durch Anwendung von wirklichen Haaren und Kleidern der Natürlichkeit noch mehr, als nur durch Uebermalung, genähert und die Statue empfängt durch solchen Schein des unmittelbaren Lebens etwas Gespenstisches. Wenn man in Salzburg z. B. die Stationen des Capuzinerberges bis zu dem guten Hirten hinaufsteigt, wie schauerlich blicken da nicht die grellen Gestalten der Juden, der Kriegsknechte und des gemarterten Christus hinter den Drathgittern aus den Felsenkammern hervor.

Das Correcte ist eigentlich diejenige Schönheit, die gelernt werden kann, die ästhetische Technik. Dies zeigt sich vorzüglich in der Musik, denn obwohl diese Kunst die innersten Regungen des Gemüths darstellt, so ist sie doch gerade durch die Natur des Tones an die Regeln einer strengen Arithmetik gebunden und kann deshalb in ihren Incorrectheiten auf das Genaueste controlirt werden.

In der Poesie ist die Correctheit unbestimmter, weil es in ihr mehr noch, als in den übrigen Künsten, auf die Tiefe des geistigen Gehaltes ankommt und weil zugleich dieser Gehalt mehr, als anderwärts, eine etwaige Incorrectheit kann verzeihen lassen. Aristoteles, Horaz, Brileau und Batteux, haben die Regeln der Poesie und mit ihnen den Begriff des poetisch Incorrecten zu bestimmen gesucht. Sprachreinigkeit, metrische Richtigkeit, rhetorische Vollkommenheit und Auseinanderhalten der Gattungen sind Forderungen, die an jedes poetische Werk gestellt werden

müssen. Diejenige Incorrectheit, an welcher unsere Zeit leidet, liegt vorzüglich in dem letzten Punct begründet, da wir übergenug Epen ohne Kampf, Lieder ohne Gefühl, Dramen ohne Handlung erhalten und besonders der Titel Novelle für die charakterlosesten Mischlingsproducte beliebt ist.

Eine eigene Art der Incorrectheit entsteht nun durch die ungehörige Vermischung der Künste. Sie können und sollen sich einander unterstützen, denn sie sind geselliger Natur und die Oper dankt ja ihre unvergleichliche Macht dem Zusammenwirken alle Künste. Etwas Anderes aber ist es, wenn die einzelnen Künste nach vorwärts oder rückwärts über ihre Sphäre hinausgehen und Effecte hervorbringen wollen, die ihnen kraft ihrer Eigenthümlichkeit versagt bleiben müssen. Jede Kunst hat ihre Stärke nur innerhalb ihrer qualitativen Bestimmtheit. Verläßt sie dieselbe und strebt sie Wirkungen an, die nicht durch ihr Medium, nur durch das einer andern Kunst möglich sind, so widerspricht sie sich und verfällt damit dem Häßlichen. Ein Kunstwerk kann also correct nur sein, sofern es die im particulären Medium einer Kunst liegende Grenze innehält. Ueberspannt sie sich, so wird sie freilich mit eben diesem Wagniß Effect machen, denn sie bringt ja dann etwas hervor, was sie nicht hervorbringen sollte und was als eine seltsame Erscheinung immerhin interessant sein kann, jedenfalls aber die Gesetze der wahren Kunst verletzt. Man verstehe dies richtig. Daß eine Kunst die andere unterstützt, ist schön; daß aber eine Kunst die Individualität einer andern auslöscht, ist häßlich. Die Architektur z. B. kann also von der Sculptur und sogar von der Malerei unterstützt werden, allein nicht so dann dies geschehen, daß nicht die Baukunst sich ihre Selbstständigkeit erhielte und was Sculptur und Malerei zu

ihrem Werk hinzuthun, nur die Hungsstufe des Ornaments behielte. Die Polychromie der Alten hat, wie es nach den Berichten von Semper und Kugler (32) scheint, diese Grenze sorgfältig beachtet. Die Architektur bereitet der Sculptur und der Malerei eine Stätte; sollen nun aber die Thaten dieser Künste von den Massen der Architektur nicht erdrückt werden, so muß diese eine besondere Rücksicht nehmen und, um der Statue das Postament, um dem Bilde die Wandfläche zu bereiten, den baulichen Organismus zu diesem Zweck modificiren. Musik und Poesie können sich ebenfalls unterstützen, und die Poesie kann sogar gesungen werden, aber auch hier kommt es darauf an, daß die Musik als begleitende Instrumentalmusik das Wort nicht völlig unhörbar mache und, wie in so manchen modernen Opern, den Sänger zum Schreien und Brüllen zwinge, an welchem nur noch die physische Gewalt anzustaunen, aber nichts Schönes zu lieben ist.

Lessing hat bekanntlich in seinem Laokoon die Grenzen der Malerei und Poesie zu bestimmen gesucht. Er hat die Incorrectheiten angedeutet, welche dadurch entstehen, daß die Malerei ihre Fundamentalbedingung, die Coexistenz, und die Poesie die ihrige, die Succession, vergißt. Er hat die Fehler, die aus solcher Vergessenheit resultiren, für die Poesie als Schilderungssucht und für die Malerei als die Allegoristerei bezeichnet: „indem man jene zu einem redenden Gemälde hat machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.“ Bei dieser Untersuchung hat

Leſſing von Abſchnitt 33. bis 35. die Häßlichkeit von der Malerei ausgeſchloſſen und der Poeſie vindicirt. Dies iſt aber ein Irrthum und nach ſeiner feinen Art wird Leſſing ſelbſt zum Zweifel geführt, ob nicht die Malerei, zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, ſich häßlicher Formen bedienen dürfe? „Ich will es nicht wagen, ſo geradezu mit Nein hierauf zu antworten.“ Er unterſcheidet nun eine unſchädliche Häßlichkeit für das Lächerliche und eine ſchädliche für das Schreckliche und behauptet, daß in der Malerei der erſte Eindruck des Lächerlichen und Schrecklichen ſich bald verliere und nur das Unangenehme und Unförmliche zurückbleibe. In ſeiner Ausführung nimmt er aber die Materialien ſeines Beweiſes immer nur aus Werken der Poeſie, nicht auch der Malerei her und hat deshalb, wie wir tiefer unten beim Begriff des Ekelhaften im folgenden Theil unſerer Unterſuchung ſehen werden, die Malerei zu eng umgrenzt.

Es zeigt ſich unter den Künſten ein innerer Zuſammenhang, der uns den immanenten Uebergang der einen in die andere darſtellt. In ihrem vornehmſten Organ, in der Säule, kündigt die Architektur ſchon die Statue an, aber die Säule iſt deshalb doch keine Statue. Im Relief kündigt die Sculptur ſchon die Malerei an; aber das Relief als ſolches hat noch kein maleriſches Princip, denn es hat noch keine Perſpective und noch keinen andern Schatten, als den der zufälligen Beleuchtung. Die Malerei drückt die Wärme des individuellen Lebens ſchon mit ſolcher Macht aus, daß der Ton nur zufällig zu fehlen ſcheint, aber das Spiel des Lichts, die Töne der Farben ſind noch kein wirklicher Klang. Erſt die Muſik ſchildert in ihren Tönen unſere Gefühle. Wir empfinden ſie in der Symbolik ihres Tongewoges, ſehnen

uns aber, je mehr ſie unſer Inneres ausdrückt, aus ihrer myſtiſchen Tiefe zur Poeſie, um in der Beſtimmtheit der Vorſtellung und des Wortes zur Klarheit zu gelangen. Jene ſchweſterliche Hülfe, welche ſich die Künſte unter einander gewähren, und dieſer innere Uebergang derſelben von der Architektur bis zur Poeſie, iſt etwas ganz Anderes, als das falſche Uebergreifen der Künſte in einander, denn dies beſteht nicht in einer natürlichen Steigerung, ſondern darin, daß eine Kunſt durch Uſurpation oder Degradation Wirkungen hervorzwingen ſoll, die ihr vermöge der Qualität ihres Elementes unzugänglich ſind oder doch bleiben ſollten. Greift eine Kunſt unberechtigt vor, ſo uſurpirt ſie; ſtellt ſie ſich niedriger, als ſie ihrem Begriff nach ſteht, ſo degradirt ſie ſich; Uſurpation aber und Degradation haben, wie die Wiſſenſchaft der Idee als ein allgemeines Geſetz zeigt, die Monſtroſität in ihrem Gefolge. Nur einige Beiſpiele zur Erläuterung ſeien geſtattet. Für die Architektur iſt ein Herübergreifen in eine andere Kunſt nicht möglich; nach vorwärts hin ſoll ſie ihre großen Verhältniſſe nicht durch die Sculptur oder Malerei abſchwächen. Die Sculptur ſoll nicht rückwärts die Rolle der Säule für die Architektur übernehmen. Atlanten von herkuliſchem Bau ſind zwar geeigneter als zierliche Fruchtkorbträgerinnen, zu Karyatiden zu dienen und Gebälk und Decken zu ſtützen; niemals aber werden ſolche Träger entſcheidende architektoniſche Glieder, immer aber eine Degradation der menſchlichen Geſtalt ſein, die zu edel iſt, nur zum Tragen eines Balkens zu dienen. Wie der rieſige Atlas die ganze Erde zu tragen, hat einen poetiſchen Sinn, weil es eine ſchlechthin unendliche Kraft vorausſetzt; aber zu vollbringen, was eine Säule eben ſo gut oder vielmehr beſſer thun würde, iſt gegen die Würde der Menſchengeſtalt. Umgekehrt, wenn

wirkliche Säulen, wie viele Aegyptiſche, ſtatt des Capitäls einen Kopf haben, wenn es auch der Kopf der Iſis ſelber iſt, ſo iſt das von Seiten der Säulenformation eine Uſurpation, d. h. eine äſthetiſch ungerechtfertigte Anticipation der Statue. Verſucht die Muſik, zu malen, was nur geſehen werden könnte, ſo ſtrengt ſie ihre Mittel vergeblich an. Die berühmte Paſſage in Haydn's Schöpfung, es werde Licht und es ward Licht! kann niemals das Licht als Licht ſchildern, ſondern immer nur die ungeheure Bewegung, die ſeine Erſcheinung im Univerſum hervorbrachte. In den Jahreszeiten kommen Haydn die ſelbſt tönenden Verſchiedenheiten der Naturereigniſſe und der Beſchäftigungen der Menſchen zu Hülfe, im Klang maleriſch zu werden; den Jäger charakteriſirt der Ruf des Horns, den Hirten der Lockton der Schalmei, den Ackerer der Tanzſchritt der Flöte. Das Rauſchen des Waſſerfalls, das Brauſen des Sturms, das Grollen des Donners kann die Muſik nachahmen; Gefühle aber vermögen nur einen ſymboliſchen Ausdruck zu gewinnen. Wenn man für die muſikaliſche Malerei öfter aus Figaro's Hochzeit von Mozart die Stelle anführt, wo die „kleine, unglückſelige Nadel" geſucht wird, ſo iſt zu erwägen, daß ohne dieſes Wort und ohne die mimiſche Darſtellung ſchwerlich irgend Jemand aus der Muſik die Vorſtellung: hier wird zum Schein eine verlorene Nadel geſucht, würde herausnehmen können. Umgekehrt kann die Malerei nicht dasjenige darſtellen, was nur muſikaliſch oder nur poetiſch, wohl gar nur ganz proſaiſch, ausgedrückt werden kann. Die Poeſie freilich kann durch das Medium des Wortes Alles darſtellen; ihrer deſcriptiven Kraft kann ſich nichts entziehen; die Malerei hingegen kann nur dasjenige darſtellen, was in das Bereich der Sichtbarkeit zu treten vermag. Es iſt ſehr ſchwer,

hierüber im Allgemeinen etwas ein für alle mal festzusetzen; für ein bestimmtes Urtheil, ob die Malerei ihre Grenzen schon überschreitet oder nicht, wird man sich an den concreten Fall halten müssen. Das schlechthin Innerliche, Lyrische, wohl gar Intellectuelle, hört auf, malerisch zu sein; die Malerei muß das Subjective in eine Situation verlegen, um es malerisch zu machen. Ein Pariser Maler, de Lemud, malt uns einen Maler, der düster blickend auf einer Bank vor einer Kruke sitzt, die neben Pinseln und anderm Geräth auf einer Erhöhung sich befindet; neben ihm steht mit ermuthigender Gebärde, einen Schlüssel in der Hand, ein üttliches Frauenzimmer; beide in mittelaltrigem Costüm. Was in aller Welt soll dies Bild? Ohne die Inspiration des Katalogs würden wir es nimmer errathen. Es soll Johann von Eyck und seine Schwester Margarethe darstellen, wie sie die Oelmalerei nach vielem Kopfzerbrechen erfinden. Hätte Herr de Leumud doch Lessing's Laokoon gelesen gehabt! Die Erfindung oder vielmehr Entdeckung des Schießpulvers kann man malen, denn man kann den Mönch B. Schwarz darstellen, wie er vor dem explodirenden Mörser erschreckt zurücktritt. Die Explosion macht hier die Scene klar; die Entdeckung der Oelmalerei aber kann man nicht malen, nur erzählen, wie die Schopenhauer es gethan hat.

Die Incorrectheit innerhalb der einzelnen Künste kann, wie jede Bestimmung des Häßlichen, sofort in's Komische gewandt werden, als sie vom Künstler mit Absicht geübt wird. In der Architektur und Sculptur wird dies jedoch wegen der Strenge und Einfachheit dieser Künste, in der Musik wegen ihrer arithmetischen Grundlage wenig möglich sein, mehr in der Malerei, am meisten in der Poesie. Da die letztere durch die Sprache darstellt, so wird die Incor-

rectheit derſelben ein vorzügliches Mittel der Komik. Sprachunrichtigkeit, Jargon und Sprachmengerei, ſind vom Standpunct der Schönheit aus gewiß incorrect. Werden ſie aber mit Abſicht verwandt, ſo können ſie den Widerſpruch des Geiſtes mit ſich und zugleich ſein humoriſtiſches Darüberhinausſein, weil die Sprache doch immer nur Mittel bleibt, ſehr ergötzlich darſtellen. Das ſonſt Häßliche wird dann höchſt lächerlich und die dramatiſche Poeſie macht daher einen großen Gebrauch von dieſer Form des Incorrecten. Shakeſpeare hat die Sprachunrichtigkeit faſt durch alle Töne ihrer ungeheuren Scala mit unendlichem Witz verfolgt (33). — Zur Sprachunrichtigkeit kann man auch das Stottern rechnen, an deſſen komiſcher Production ſich die Italiener ſo außerordentlich vergnügen, daß unter den Neapolitaniſchen Masken immer ein Balbutore. Der Dialekt, obwohl an ſich correct, kann einer gebildeten Schriftſprache gegenüber als incorrect erſcheinen; die Komiker benutzen ihn daher zur Contraſtirung, wie Ariſtophanes, Shakeſpeare, Molière. Wie köſtlich ſind nicht der Capitain Fluellen und der Paſtor Evans von Shakeſpeare in ihren Dialekten gezeichnet! Das Schäferlied des letztern macht noch in Tiecks Ueberſetzung lachen:

Am ſtille Pach, pey teſſe Fall
Ertönt der Vöckel Matrikal,
Laß uns ein Pett mit Roſe ſtreun,
Und tauſend würz'ge Plume drein!

Vom Dialekt iſt der Jargon verſchieden, der eine aus verſchiedenen Sprachgebieten zuſammengeraubte aber doch in ſich wieder zu einer gewiſſen Einheit gelangte Sprache iſt, wie das Rothwälſch der Gaunerſprache, wie das Argot der Bagno's, wie das Sprachchaos des Pöbels großer Städte.

Bulwer, Sue u. A. haben von diesem Mittel zuweilen auch für das Entsetzliche einen reichen Gebrauch gemacht, weil eine solche aparte Sprache uns aus der gesitteten und gebildeten bürgerlichen Gesellschaft herausfallen läßt. Wir schaudern, die Sprache der Barbarei zu vernehmen, die mitten unter uns im Dunkel der Heimlichkeit lebt und für uns die Sprache unserer Feinde ist. Der Berliner Jargon hat wohl deshalb seit einigen Decennien eine so große Ausbreitung erhalten, weil er ein gewisses Element heiterer Selbstironisirung enthält, das ihn, so zu sagen, gesellschaftsfähig macht. In Glasbrenner hat er seinen Classiker erhalten, der Nante Strumpf, Herrn Buffey, Madam Pisecke, Buffey's Sohn, Willem u. s. w. eben so populair gemacht hat, als vordem Bäuerle mit dem Wiener Dialekt den Herrn Staberle gemacht hatte. Daß der Jargon auch Sprachfehler macht, versteht sich von selbst.

Vom Jargon und von der Sprachunrichtigkeit verschieden ist noch die Sprachmengerei. Da eine jede Sprache ein harmonisches Ganze sein sollte, so wären streng genommen alle Wörter aus andern Sprachen zu tadeln. Allein so weit läßt der Purismus sich nicht treiben. Da, wo sich Mischsprachen erzeugen, wie die heutigen Romanischen Sprachen, oder wo der Kosmopolitismus der universellen Civilisation, wie in Europa und Amerika, die Völker zur innigsten Wechselwirkung mit einander durchdringt, da ist Sprachreinheit eine Unmöglichkeit geworden. Ja es kann sogar ein Fehler werden, in einem vorkommenden Fall nicht das allverständliche Fremdwort zu gebrauchen. Die Sprachmengerei wird häßlich, wenn sie, wie in unserer Literatur in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, die ästhetische Einheit aufhebt; ein Fehler, in den bei uns auch Sealsfield öfter verfällt,

wenn er die Charakteriſtik der verſchiedenen Nationen durch Einmiſchung ihrer gewöhnlichſten Phraſen outrirt. Aber die Sprachmengerei wird komiſch, ſobald ſie einen innern Widerſpruch auszudrücken dient, wie in des Gryphius Horribiliſcribrifrax, oder ſobald ſie den lächerlichen Verſuch macht, aus zwei Sprachen eine ganz neue ſelbſtſtändige andere willkürlich erſchaffen zu wollen, wie dies im ſogenannten Macaroniſchen geſchehen iſt (34). Aber eben dies zeigt, in ſeiner Geſchichte, daß es nur da mit rechtem Glück hervorgebracht werden kann, wo die Sprachen eine gewiſſe Verwandſchaft haben, wie die Italieniſche mit der Lateiniſchen. Aus dieſem Grunde iſt es, daß Theophilo Folengo immer der größte Macaroniſche Dichter bleiben wird. — Die Sprachmengerei der Epistolae obscurorum virorum iſt nicht Macaroniſch, ſondern eigentlich nur, was man einen Germanismus im Lateiniſchen zu nennen pflegt, vulgo Küchenlatein.

Dritter Abſchnitt.

Die Deſiguration oder die Verbildung.

Das Häßliche iſt keine bloße Abweſenheit des Schönen, ſondern eine poſitive Negation deſſelben. Was ſeinem Begriff nach nicht unter die Kategorie des Schönen fällt, das kann auch nicht unter die des Häßlichen ſubſumirt werden. Ein Rechenexempel iſt nicht ſchön, aber auch nicht häßlich; ein mathematiſcher Punct, der gar keine Länge und Breite hat, iſt nicht ſchön, aber auch nicht häßlich; eben ſo ein abſtracter Gedanke u. ſ. w. Weil das Häßliche das Schöne poſitiv negirt, ſo iſt es nicht blos als ein Uebergewicht des Sinnlichen über das Geiſtige zu nehmen, wie manche Aeſthetiker es kurzſichtig definiren, denn das Sinnliche als ſolches iſt doch das Natürliche und das Natürliche, wie wir früher geſehen haben, iſt zwar ſeinem Begriff nach nicht nothwendig ſchön, da es vor allen Dingen zweckmäßig zu ſein ſtrebt und ſeiner teleologiſchen Einheit die äſthetiſche Form unterordnet; allein eben ſo wenig iſt es auch, ſeinem Begriff nach, nothwendig häßlich; vielmehr kann es, ohne ſeinem Begriff zu widerſprechen, auch ſchön ſein, wie ſelbſt die unorganiſche Natur in ihrer elementariſchen Geſtaltung zeigt. Wie ſchön kann ein Berg, ein Fels, See, Strom, ein Waſſerfall, eine Wolke ſein! Wäre der Satz richtig, daß das Sinnliche das Princip der Häßlichkeit ausmache, ſo würde das nur Natürliche häßlich ſein müſſen. —

Umgekehrt aber kann eben ſo wenig behauptet werden, daß das Geiſtige an ſich das Princip des Schönen ſei, weil zum Schönen einmal das Sinnliche als ein conſtitutives Moment gehört. Das Geiſtige in ſeiner abſtracten Iſolirung von der Natur, in ſeiner gegen das Sinnliche negativen Innerlichkeit, iſt kein äſthetiſches Object. Erſt von da ab wird es zu einem ſolchen, wo es durch die Vermittlung der Natur oder Kunſt in den Kreis der endlichen, ſinnlich wahrnehmbaren Erſcheinung eintritt. — Daher kann man auch nicht ſagen, daß das Böſe und das Gefühl ſeiner Verdammniß Princip des Häßlichen ſei, denn obwohl das Böſe und ſein Schuldgefühl Urſache des Häßlichen werden können, ſo iſt dies doch nicht ſchlechthin nothwendig. Die religiöſe Vorſtellung drückt dies populär aus, wenn ſie ſagt, daß der Teufel ſich auch in einen Engel des Lichts — der er ja urſprünglich geweſen — verſtellen könne. Das Häßliche kann ſich auch ohne das Böſe erzeugen. Das Schuldgefühl aber, ſofern es nicht die haarſträubende Angſt vor der Strafe iſt, kann als ächte Reue einem Geſicht ſogar einen überirdiſch ſchönen Ausdruck verleihen, wie die Maler ihn der büßenden Magdalena zu geben ſuchen. Wenn ein Bildhauer eine ſchlechte Statue, ein Muſiker eine ſchlechte Oper, ein Poet ein ſchlechtes Gedicht macht, ſo braucht dieſe Häßlichkeit ihrer Production nicht von einer Häßlichkeit ihres Herzens, von ihrer Schlechtigkeit abgeleitet zu werden. Sie können die beſten Menſchen von der Welt ſein, denen es jedoch an Talent und Geſchick gebricht. Kann ja doch das Gute ſelber Urſache des Häßlichen werden, wie wir bei manchen harten, gefährlichen, ſchmuzigen Arbeiten des Menſchen ſehen. Arbeiter in Arſenikgruben, Bleiweißfabriken, Kloaken, Schornſteinfeger u. ſ. w. ſind gewiß höchſt ehren-

werth in ihrer Thätigkeit; werden sie aber durch dieselbe verschönt?

Wir haben uns überzeugt, wie die Möglichkeit des Häßlichen zunächst darin liegt, daß die allgemeine Maaßbestimmtheit der Einheit, des Unterschiedes, der Harmonie verletzt wird; eine Negation, die als solche mit dem Gegensatz von Natur und Geist, von Gutem und Bösem, noch nichts zu thun hat. — Wir haben uns ferner überzeugt, wie das Häßliche dadurch entstehen kann, daß die besondere Formbestimmtheit, welche dem Natürlichen und Geistigen nothwendigerweise zukommt, negirt wird. Die Correctheit einer Erscheinung besteht in der ungehemmten Uebereinstimmung des Einzelnen mit der Gattung, in der Vollständigkeit und Richtigkeit, mit welchen die Erscheinung ihrem Wesen entspricht. Wird diese Norm verletzt, so ergibt sich die Incorrectheit, eine Häßlichkeit, die viele Einschränkungen leidet, weil die bloße Richtigkeit sich der idealen Wahrheit unterzuordnen hat. — Der letzte Grund der Schönheit nämlich ist erst die Freiheit; dies Wort hier nicht blos in dem ausschließend ethischen, sondern in dem allgemeinen Sinn der Spontaneität genommen, die ihre absolute Vollendung freilich in der sittlichen Selbstbestimmung findet, die aber auch im Spiel des Lebens, im dynamischen und organischen Processe, ästhetisches Object wird. Einheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Ordnung, Naturwahrheit, psychologische und historische Richtigkeit allein vermögen dem Begriff des Schönen noch nicht vollkommen zu genügen. Dies erfordert noch die Beseelung durch Selbstthätigkeit, durch ein ihm selber entströmendes Leben. Diese Selbstthätigkeit kann in ästhetischer Hinsicht, wie wir zugeben müssen, eine Wahrheit und in realer ein bloßer Schein sein. Die Aesthetik darf

ſich an den Schein halten. Wenn der Strahl einer Fontaine emporſprühet, ſo iſt dieſe Erſcheinung ein rein mechaniſches Product der Fallhöhe, welche das Waſſer zuvor durchlaufen muß; aber die Gewalt, mit welcher es aufſchießt, gibt ihm den Schein der freien Bewegung. Eine Blume wiegt ihren Kelch hin und her. Nicht ſie ſelber iſt es, die ſich auf und ab, hin und her wendet; der Wind iſt es, der ſie ſchaukelt; der Schein aber läßt ſie als ſich ſelbſt bewegend erſcheinen.

Ohne Freiheit alſo keine wahrhafte Schönheit; ohne Unfreiheit alſo keine wahrhafte Häßlichkeit. Formloſigkeit und Incorrectheit erreichen erſt in der Unfreiheit ihren Gipfel, ihren genetiſchen Grund. Von ihr aus entwickelt ſich die Verbildung der Geſtalten. Das Schöne überhaupt wird im Beſondern zur Entgegenſetzung des erhaben und des gefällig Schönen; ein Gegenſatz, der im abſolut Schönen ſich zur Vermählung der Würde mit der Anmuth aufhebt. In dieſer, wie uns ſcheint, natürlichen Eintheilung wird das Erhabene nicht, wie man ſeit Kant gewöhnlich thut, dem Schönen entgegengeſtellt, ſondern als eine Form des Schönen ſelber behandelt, als ein Extrem ſeiner Erſcheinung, mit welchem ſie in die Unendlichkeit übergeht. Eben deshalb ſetzt dieſe Eintheilung auch das Gefällige als eine poſitive, weſentliche Form des Schönen, als das andere Extrem ſeiner Erſcheinung, als den Uebergang derſelben in die Verendlichung. Das Erhabene wie das Gefällige ſind ſchön und als ſchön, als einander entgegengeſetzt, coordinirt; ſubordinirt ſind ſie dem abſolut Schönen, das, als ihre concrete Einheit, eben ſowohl erhaben als gefällig, weil nämlich nicht einſeitig das eine oder das andere iſt. Das Häßliche als die Negation des Schönen muß daher poſitiv das Erhabene, das Gefällige, das ſchlechthin Schöne verkehren; durch dieſe Ver-

kehrung entſteht es. Paradox könnte man ſagen: das Erhabene, das Gefällige, das Würdige und Anmuthige, ſind ſchön, aber ſie können häßlich werden; allein ſolche paradoxe Faſſungen ſind für das richtige Verſtändniß ſehr gefährlich, weil ſie leicht unbedingt genommen werden; in unſerm Fall ſo, als ob das Erhabene und Gefällige nicht ſchön wären, als ob die abſolute Schönheit nicht alle Häßlichkeit von ſich ausſchlöſſe. Weiße in ſeiner Aeſthetik hatte die Kühnheit, im dialektiſchen Verlauf ſeiner Entwicklung (35) ſogar zu ſagen, daß das unmittelbar Schöne das Häßliche ſei. Der abſtracte Verſtand lohnt ſolche Kühnheiten, die bei den Griechiſchen Philoſophen gar nicht ſelten ſind, jetzt nur noch mit Schmähungen, weil er nicht in die Tiefe der Dinge untertaucht, weil er nicht, wie Fauſt, zu den Müttern heruntersteigt, die alles Werden in ihrem Dunkel hegen. Das Häßliche muß, um begriffen zu werden, nicht blos als ein Daſeiendes, es muß als ein Werdendes begriffen werden. Das Erhabene wird dadurch negirt, daß es, ſtatt der Unendlichkeit der Freiheit, die Endlichkeit der Unfreiheit zeigt. Nicht die Unfreiheit des Endlichen, denn dieſe iſt äſthetiſch harmlos. Die Endlichkeit aber, die in der Unfreiheit liegt, wird zum Widerſpruch gegen die Freiheit, deren Weſen in ſich unendlich iſt. In dieſem Contraſt nennen wir ſie gemein. Gemeinheit hat einen Sinn nur, ſofern ſie nicht ſein ſoll, weil ſie nämlich dem Weſen als einem frei ſein ſollenden widerſpricht. Der Begriff der Erhabenheit iſt die Bedingung des Begriffs der Gemeinheit. Wir nennen z. B. eine Phyſiognomie gemein, wenn ſie die Abhängigkeit ihres Inhabers von einem Laſter verräth, weil eine ſolche Abhängigkeit gegen den Begriff des Menſchen iſt, als welcher darüber hinaus ſein ſollte. — Das Gefällige läßt

die Freiheit in untergeordneten Bestimmungen, in endlichen Beziehungen erscheinen. Es fesselt uns durch den Reiz der Selbstbeschränkung der Freiheit. Das Gefällige ist daher recht eigentlich das gesellig Schöne und das geselligste Volk, richtiger wohl noch, gesellschaftlichste Volk, das Franzsische, spricht daher auch seine Anerkennung des Schönen mehr in dem Prädicat des joli als dem des beau aus. Die Negation der Freiheit, die mit ihrer Verendlichung spielt, ist die Aufhebung der Freiheit durch die sich selbst widersprechende Unfreiheit. Eine solche ist widrig, denn sie negirt Schranken, die nach der Nothwendigkeit der Freiheit sein sollten, und setzt Schranken, die nach eben derselben nicht sein sollten. Die Freiheit im Zustande der Unfreiheit ist widrig und das Widrige ist daher dem Gefälligen entgegengesetzt, weil es die Freiheit in dem Widerspruch erscheinen läßt, an dem Endlichen, das nur ein Moment und Mittel ihrer Bewegung sein sollte, eine Schranke zu haben, die sie nicht aufhebt, und zugleich Schranken, welche sein sollten, aufzuheben. Warum ist z. B. Verwesung des Lebendigen ein widriger Anblick? Unstreitig, weil es verwesend den elementarischen Mächten anheimfällt, als deren Macht es, so lang es lebte, existirt. Verwesend zeigt es uns noch die Form, in welcher wir es als ein sich selbst bestimmendes, seine elementarische Voraussetzung beherrschendes Wesen zu schauen gewohnt waren, allein eben diese Form sehen wir sich auflösen, sehen wir sich gerade den Mächten unterwerfen, die es lebend bezwang. Dies ist widrig, denn das seinem Begriff nach Freie ist nunmehr in einen Zustand gerathen, dessen Unfreiheit in eine Verendlichung auseinandergeht, welche die ihm als Lebendigem nothwendigen Schranken aufhebt. Das Verwesende fällt und fließt auseinander und so nothwendig

miſcht, iſt noch nicht incorrect; wenn Jemand aber, wie Sancho Panſa, endlich nur noch in Sprichwörtern redet, ſo wird ein ſolches Aggregat von Sprichwörtern zu einer Verzerrung, in welcher die ſententiöſe Kraft des zu rechter Zeit angewendeten Sprichwortes durch Uebertreibung verloren geht. Eine gemeine Phyſiognomie iſt als ſolche noch keine Caricatur; wenn aber ein Geſicht ganz in einem ſeiner Theile aufzugehen, wenn es nur Unterkiefer, nur Naſe, Stirn u. ſ. w. zu ſein ſcheint, ſo entſteht eine Verzerrung; ein Menſch mit einer ſogenannten Pfundnaſe läßt uns nach den übrigen Theilen des Geſichts gleichſam ſuchen. Und ſo iſt auch das Widrige als ſolches noch keineswegs Caricatur. Wenn ein widriger Zuſtand einen Menſchen zwingt, ihm ſich willenlos zu ergeben, ſo vermag dies unſer innigſtes Mitleiden zu erregen, wie z. B. in der Epilepſie. Wenn wir aber in den Ekkleziazuſen des Ariſtophanes den Blepyros ſehen, wie er in der eilig aufgerafften Kleidung ſeiner Frau im Frühroth aus dem Hauſe tritt, ſeine Nothdurft zu verrichten, ſo wird das Widrige zur Caricatur komödirt, indem Blepyros unbemerkt zu ſein glaubt (35).

Ein ſo großer Künſtler, wie Ariſtophanes, verbindet mit einem ſolchen Zug eine Ueberſchwänglichkeit ſeiner Anſpielungen, ganz abgeſehen davon, daß er das frühe Aufſtehen des Blepyros durch den Drang des „Meiſters Kothios", wie Voß überſetzt, ungezwungen motivirt. Worin liegt hier die Carikirung beſonders? Offenbar darin, daß die Frau des ehrſamen Athenienſiſchen Spießbürgers, die Praxagora, in den Kleidern ihres Mannes ſchon auf den Markt zu einer Verſammlung der Weiber gegangen iſt und während Blepyros ſich mit der Verrichtung eines gemeinen Bedürfniſſes herumbalgt, dort eine andere

Einrichtung des Gemeinweſens geſetzlich ordnen will. Die Männer, heißt dies, ſind nicht mehr Männer; die Weiber ſind hier die Männer. Daher erſcheint Blepyros auch mit dem halbgefütterten Mäntelchen ſeiner Frau und in ihren Perſerſchuhen; ſein Nachbar tritt zu ihm — und beide ehrenwerthe Staatsbürger unterhalten ſich nun über die Nothdurft des Blepyros, dem plötzlich „eine Holzbirne den Nahrungsgang eingeſperrt hält.“ Geiſtreicher Geſprächsſtoff, den Ariſtophanes aber ſogleich ſatiriſch wendet, mit dieſer Scene nicht nur politiſche Anſpielungen verknüpfend, ſondern auch jene Dichter verſpottend, die in ihren Komödien dem Publicum durch ein Uebermaaß ſo greller Cynismen das Attiſche Salz, deſſen ſie entbehrten, erſetzen wollten.

Die Caricatur treibt ein Beſonderes über das Maaß hinaus, erzeugt dadurch ein Mißverhältniß und wird, indem ſie an ihr ideales Gegentheil erinnert, komiſch. Sie wird damit komiſch, denn an ſich iſt es nicht nothwendig, daß jede Caricatur komiſch wirke, da ſie nämlich als Verzerrung auch einfach häßlich oder fürchterlich ſein kann. Die gleichmäßige Vergrößerung oder Verkleinerung über die normale Größe hinaus würde z. B. noch keine Caricatur hervorbringen, weil bei ſolchem Hinausgehen über die Norm oder Zurückbleiben hinter derſelben doch die Einheit aller Verhältniſſe bewahrt bleiben würde. Napoleons Statue auf der Vendomeſäule iſt coloſſal und muß es ſein, den Proportionen der umgebenden Häuſermaſſen und der Säule ſelber gemäß. Eine Nachbildung dieſer Statue aus Eiſenguß in Fingergröße, die wir auf unſern Schreibtiſch ſtellen, iſt keine Caricatur. So iſt ein Lappländer, der nur vier Fuß groß, aber vollkommen proportionirt iſt, ſo wenig eine Caricatur, als die Zwergbirke ſeiner Triften. Die Zwerggröße iſt die

Normalgröße des Lappländers. Der Buſchmann hingegen, deſſen Kopf groß, deſſen Schenkel dünn, deſſen Beine faſt wadenlos ſind, ſtreift ſchon in's Affenartige und wird hiermit zu einer Caricatur der Menſchengeſtalt. Ein particuläres Moment in ſeiner einſeitigen Ueberwucherung bringt in der Geſtalt erſt diejenige Entzweiung hervor, die Caricatur zu heißen verdient, wenn wir auch, wie ſchon erinnert, geneigt ſind, alles Häßliche als eine Verzerrung des Schönen aufzufaſſen. Wir ſtehen z. B. im gewöhnlichen Leben nicht an, etwa die Phorkyas eine Caricatur zu nennen, weil ſie, der ſchönen Helena gegenüber, uns die Häßlichkeit überhaupt, das äſthetiſch Böſe, repräſentirt. Im engern Sinn aber ſind dieſe zahnloſen Kiefern, dieſe Runzeln, dieſe fleiſchloſen Arme, dieſer platte, welke Buſen, dieſe eilig langſame Geberde, nur einfach häßlich und faſt in's Grauenhafte hinüberſchwankend. Um Caricatur zu ſein, müßte an der Phorkyas ein beſonderer Punct der Verbildung ins Abnorme tendiren, den man aber an ihr nicht findet, es wäre denn höchſtens ihre extreme, ſkelettartige Magerkeit; wie umgekehrt uns auch die Rieſendamen der Jahrmärkte nicht durch ihre Größe, ſondern durch ihre unförmliche Dicke, als Zerrgeſtalten zu erſcheinen pflegen. Der Bruch in einer Geſtalt muß zur Carikirung die Unfreiheit zum Inhalt und die Endlichkeit zur Form haben, allein er muß zugleich den Schein der Freiheit beſitzen, denn ohne dieſen ſinkt die Erſcheinung theils in die bloße Gemeinheit, theils in die bloße Widrigkeit zurück. Je größer dieſer Schein der Freiheit wird, um ſo mehr wird die Caricatur komödiſch begeiſtet. Die Uebertreibung des Charakteriſtiſchen, die Ueberladung mit dem Unmaaß, muß als ihre eigene That erſcheinen. Das Luſtſpiel liebt daher, den Widerſpruch der Meinung der Menſchen

mit ihren wirklichen Eigenschaften und Zuständen zu benutzen, weil sie durch die Freiheit, welche ihnen die Unwissenheit über ihre wahre Erscheinung verleihet, den Reiz des Lächerlichen steigert. Ein Buckligter z. B. kann häßlich sein; er kann aber sich dennoch für schön halten; ja er kann, wie man dies von vielen Buckligten beobachtet haben will, kaum wissen, daß er buckligt ist. Er macht also die Prätension der Schönheit, der normalen Gestaltung und hiermit wird er erst zu einer Caricatur und zwar zu einer komischen, denn nun fordert sein Betragen selber uns auf, ihn mit seiner Normalform zu vergleichen.

Doch genug mit solchen vorläufigen Erläuterungen. Sie sollen uns nur erkennen lassen, daß der letzte Grund des Häßlichen als der Defiguration, als des Gemeinen und Widrigen, in der Unfreiheit liegt. Die Unfreiheit ist nicht eine bloße Abwesenheit der Freiheit, sondern positive Negation der wirklichen Freiheit. Wird nun aber die Unfreiheit und die aus ihr resultirende ästhetisch negative Form als ein Product der Freiheit gesetzt, so wird dadurch — scheinbar — die Unfreiheit aufgehoben. Genauer können wir diese schwierige Dialektik vielleicht so ausdrücken: das Gemeine, das Widrige, das Leere, sind Producte der Freiheit, die in solchen Zuständen sich selbst als Unfreiheit hervorbringt; wenn aber diese Unfreiheit ihren Widerspruch mit der wahren Freiheit vergißt, wenn sie also in selbstzufriedener Behaglichkeit schwelgt, wenn sie im Gemeinen, Widrigen, Leeren Genugthuung findet und in ihm die Existenz des Ideals ignorirt, so erfüllt sich die Erscheinung dadurch formell mit Freiheit, und diese macht die Caricatur komisch. Unfreiheit ist denkbar, ohne weder gemein, noch widrig zu sein. Epiktet als Sclav, Huß, Columbus, Galilei im

Kerker, waren äußerlich in einem unfreien Zuſtand, der ſie aber nicht mit Gemeinheit befleckte. Ihre Situation, weil ſie innerlich der Freiheit treu blieben, erſcheint uns daher auch nicht gemein und widrig, ſondern traurig erhaben. Eben ſo iſt Aufhebung der wirklichen Unfreiheit möglich, ohne alle Verhäßlichung, im Gegentheil durch den Uebergang zur wirklichen Freiheit als Verſchönung. Die Freiheit aber, die wir hier zu beſchreiben verſuchen, iſt die Spontaneität der in ſich verſunkenen Unfreiheit. Dieſe freie Unfreiheit verabſolutirt das Charakteriſtiſche als eine endliche Seite der Individualität, entzweiet ſich dadurch mit dem Ideal, bleibt aber mit ihrer Scheinrealität verſöhnt und gewährt durch ſolchen Widerſpruch dem Anſchauenden Stoff zum Lachen.

A.

Das Gemeine.

Die wiſſenſchaftliche Darſtellung des Häßlichen darf niemals vergeſſen, daß ſie ihren logiſchen Leitfaden nur aus der poſitiven Idee des Schönen zu entnehmen vermag, weil das Häßliche nur an und aus dem Schönen als deſſen Negation entſtehen kann. Es verhält ſich mit dem Begriff des Häßlichen hierin gerade ſo wie mit dem Begriff der Krankheit oder des Böſen, deſſen Logik auch durch die Natur des Geſunden und des Guten gegeben iſt. Nun würde das Bedürfniß der Wiſſenſchaft, wie es ſcheint, am Gründlichſten durch die logiſche Präciſion gefördert werden, denn wer in der Erkenntniß etwas leiſten will, muß, wie Schiller ſagt, tief eindringen, ſcharf unterſcheiden, vielſeitig verbinden, und ſtandhaft beharren. Niemand wird dies leugnen. Allein der

Schriftſteller wird den Begriff auch durch Beiſpiele erläutern müſſen, zumal auf einem Gebiete, das noch weniger angebauet iſt; erſt mit dem Beiſpiel wird er oft den Zweifel zerſtreuen, welcher ſeinen abſtracten Beſtimmungen ſich noch anheften kann. Mit dem Beiſpiel läuft er jedoch eine neue Gefahr, weil daſſelbe, als ein beſonderer Fall, die Allgemeinheit des Wahren beſchränkt und das Zufällige mit dem Nothwendigen zu vermiſchen drohet. Ein Schriftſteller, ſagt daher Schiller mit Recht (36), dem es um wiſſenſchaftliche Strenge zu thun iſt, wird ſich deswegen der Beiſpiele ſehr ungern und ſehr ſparſam bedienen. Dennoch werden wir in dem Verfolg dieſer Abhandlung gegen dieſe im Allgemeinen richtige Regel verſtoßen müſſen, weil wir es hier mit einem Gegenſtande zu thun haben, welcher der Anſchauung angehört und für deſſen abſtracte Begriffsbeſtimmung wir an dem Beiſpiel gleichſam die Probe ſeiner Wahrheit zu machen haben. Die Ungeduld der Menſchen, das Allgemeine auf ein Beſonderes anzuwenden, die Ungeübtheit der meiſten Leſer, in rein begrifflichen Beſtimmungen lange zu verweilen, wird den heutigen Schriftſteller, ſobald er für einen größeren Kreis, als den der bloßen Schule, darſtellen will, zu der Conceſſion zwingen, viel in Beiſpielen zu denken. Man darf nur an der Geſchichte eines Begriffs ſehen, wie ſehr ſich die traditionelle Bildung an ein Beiſpiel anhängt, um die außerordentliche Bedeutung eines ſolchen zu erkennen. Leſſing war gewiß ein Mann genauer, ſcharfer Begriffsbeſtimmung. Man beobachte aber auf unſerm Felde, wie unzählige Mal ihm nachgeſprochen worden, daß wir den Therſites zwar von Homer gedichtet uns vorſtellen, nicht aber gemalt würden anſchauen können; ein Gedanke, auf den Leſſing ſelber erſt durch den Grafen Caylus gerieth, der in

seinen Zeichnungen zum Homer den Thersites fortgelassen hatte. Schiller in seiner Abhandlung über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst geht, den Lessing'schen Fußtapfen folgend, schon weiter, indem er behauptet, den von Homer als Bettler vorgestellten Odysseus würden wir gemalt nicht ertragen können, weil mit einer solchen Anschauung zu viel niedrige Nebenvorstellungen verknüpft wären. Eine ganz grundlose Meinung, an welche sich die Malerei glücklicherweise niemals gekehrt hat.

Das wahrhaft Schöne ist die glückliche Mitte zwischen dem Erhabenen und Gefälligen; die glückliche Mitte, die sich nämlich mit der Unendlichkeit des Erhabenen und mit der Endlichkeit des Gefälligen gleichmäßig erfüllt. Das erhabene Schöne ist eine Form des Schönen, die an und für sich bestimmt ist. Kant hat in der Kritik der Urtheilskraft die Definition des Erhabenen ganz in's Subjective gespielt, weil es nach ihm dasjenige sein soll, was auch nur denken zu können eine Macht des Gemüths beweist, die alles Sinnliche übersteigt. Diese Theorie ist dann nicht blos dahin ausgebildet worden, daß man, wie Schiller in jenem bekannten Distichon, das Erhabene des unendlichen Raums leugnete, sondern bis so weit, daß man, wie von Ruge und K. Fischer geschehen (37), der Natur das Erhabene überhaupt absprach. Dies ist ein Irrthum, denn die Natur ist, unter Anderm, auch an sich selbst erhaben. Wir wissen sehr wohl, wo das Erhabene in ihr existirt; wir suchen es auf, es zu genießen; wir machen es zum Ziel beschwerlicher Reisen. Wenn wir auf dem schneebedeckten Gipfel des rauchenden Aetna stehen und nun Sicilien zwischen den Küsten Calabriens und Afrika's von den Wellen des Meeres umfluthet erblicken, so ist das Erhabene dieses Anblicks nicht unsere subjective That, viel-

mehr das objective Werk der Natur, das wir, bevor wir noch auf dem Gipfel angelangt waren, ſchon erwarteten. Oder wenn der Niagarafall mit zum Himmel dampfendem Giſcht über die bebende Felſenmauer meilenbreit hindonnert, ſo iſt er an ſich erhaben, mag ein Menſch Zeuge dieſes Schauſpiels ſein oder nicht. — Was aber das Sinnliche anbetrifft, ſo iſt daſſelbe nicht im Geringſten ein Gegengrund gegen das Erhabene. Weder die Natur, noch die Kunſt, können vom Sinnlichen abſtrahiren. Kant hat auch nur von der Macht des Gemüths geſprochen, die alles Sinnliche überſteigt; Spätere haben erſt das Sinnliche ganz aus dem Erhabenen eliminirt und daſſelbe ausſchließend in's Moraliſche und Religiöſe verlegt. Das Erhabene hat das Endliche, Sinnliche an ſich, indem es zugleich über daſſelbe hinausgeht. Nicht wir nur denken das Unendliche, ſondern die Unendlichkeit realiſirt ſich und dieſe Anſchauung iſt es, die uns von den Schranken des Endlichen entlaſtet. Die Erhebung unſeres Gemüthes wiederholt nur, was objectiv vorhanden iſt. Wenn wir vom eisgekrönten Aetna aus Himmel, Erde und Meer in ſo großen Verhältniſſen anſchauen, daß, was ſonſt ſchon die Schranke des Horizontes ausmacht, tief unter uns liegt, ſo befreiet uns dieſer makrokosmiſche Blick von aller ſubjectiven Engheit und erhebt uns zu den im Weltall waltenden Göttern, wie Hölderlin im Tod des Empedokles ſo herrlich geſchildert hat.

Man würde ſich für den Begriff des Erhabenen auch dadurch manches Mißverſtändniß erſpart haben, wenn man ſeine Unterſchiede beachtet und nicht einen derſelben mit dem allgemeinen Begriff oft identificirt hätte, denn das Erhabene iſt einmal diejenige Erſcheinung des Schönen, welche die Negation der Freiheit durch Aufhebung ihrer Schranken, ſei

es ideell, sei es reell, so realisirt, daß ihre Unendlichkeit uns Gegenstand wird: die Größe; sodann diejenige, welche die Unendlichkeit der Freiheit in der Macht des Schaffens oder Zerstörens darstellt; endlich die in der Größe ihrer Schöpfung oder Zerstörung mit ruhiger Selbstgewißheit in sich verharrende Macht: die Majestät. In der Größe erhebt sich die Freiheit über ihre Schranken; in der Macht enfaltet sie positiv oder negativ die Stärke ihres Wesens; in der Majestät erscheint sie eben so groß als mächtig. Hieraus folgt, daß das Gemeine als die Negation des Erhabenen 1. diejenige Form des Häßlichen ist, die eine Existenz unter die Schranken herabsetzt, welche ihr zukommen: die Kleinlichkeit; 2. diejenige Form, welche eine Existenz hinter demjenigen Maaß von Kraft zurückbleiben läßt, das ihr nach ihrem Wesen einwohnen sollte: die Schwächlichkeit; 3. diejenige, welche Beschränktheit und Ohnmacht mit der Unterordnung der Freiheit unter die Unfreiheit vereinigt: die Niedrigkeit. Es stehen sich also von Seiten des Erhabenen und Gemeinen als Wechselbegriffe einander gegenüber das Große und das Kleinliche; das Mächtige und das Schwächliche; das Majestätische und das Niedrige; Gegensätze, die in concreto nach ihren feineren Schattirungen noch mit vielen andern Namen bezeichnet werden.

I. Das Kleinliche.

Größe (magnitudo) überhaupt ist noch nicht erhaben; zwanzig Millionen Thaler sind ein großes Vermögen, das zu besitzen wahrscheinlich recht angenehm ist, allein etwas Erhabenes liegt gewiß nicht darin. So ist denn auch Klein-

heit (parvitas) überhaupt noch nicht gemein. Ein Vermögen, das nur zehn Thaler enthält, iſt ſehr klein, aber es iſt immer ein Vermögen, in welchem nichts Verächtliches liegt. Ein Vaterunſer, das ſehr klein auf einem Kirſchkern geſchrieben iſt, iſt deshalb nicht häßlich, es iſt eben nur ſehr klein geſchrieben. Die Kleinheit kann am rechten Ort und zu rechter Zeit äſthetiſch eben ſo nothwendig ſein, als die Größe. Auch die Ueberkleinheit kann wie die Uebergröße in einem gegebenen Falle ſich rechtfertigen. Das Kleinliche iſt aber der Begriff einer nichtſeinſollenden Kleinheit, nämlich derjenigen, welche eine Exiſtenz unter die ihr nothwendigen Schranken herabſetzt Das erhabene Große hebt durch ſeine Unendlichkeit die Schranken des Raums und der Zeit, des Lebens und des Willens, der Unterſchiede der Bildung und des Standes auf; es realiſirt darin die Freiheit. Das Kleinliche hingegen befeſtigt dieſe Schranken über die ihnen zukommende Nothwendigkeit hinaus; es wird mit ihrer Verabſolutirung die Verkehrung des Großen. Schiller ſagt, gemein ſei Alles, was nicht zum Geiſt ſpreche und woran man nur ein ſinnliches Intereſſe nehmen könne. Er hat mit dieſen Worten das Element der Unfreiheit andeuten wollen, durch welche ſich das Gemeine charakteriſirt. Die Kleinlichkeit iſt nur deshalb gemein, weil ſie die Freiheit einer Exiſtenz da ſchon beſchränkt, wo es noch gar nicht nothwendig wäre. Wir nennen z. B. einen Menſchen im Leben kleinlich, wenn er durch ein pedantiſches Feſthalten am Unweſentlichen das Weſentliche an ſeiner Verwirklichung hindert; ein ſolcher Menſch iſt gegen das Unweſentliche unfrei, kann ſich nicht darüber erheben.

Von der Natur läßt ſich, was ihre Einzelgebilde anbetrifft, die Kleinlichkeit nur ſelten und nur relativ ausſagen;

in landſchaftlicher Beziehung jedoch wird dieſer Begriff für ſie nur zu häufig möglich. Es gibt Gegenden, denen der Stempel der Unfreiheit aufgedrückt iſt. Da ſind Felſen, die uns aber weder durch Maſſe noch Höhe imponiren; da iſt ein Waſſerfall, allein ſo ſeicht, daß er kaum hinreicht, eine Mühle zu treiben; da ſind Bäume und Büſche, aber klein und dünn geſäet; da ſind Thäler, aber eigentlich nur muldenförmige Auswaſchungen zwiſchen beſcheidenen Hügeln; da ſchleicht ein Fluß vorbei und bildet ſogar eine Inſel, die aber nur eine kleine, ſchwachbegrünte Sandbank iſt — wie kleinlich iſt dies Alles!

In der Kunſt liegt die Kleinlichkeit entweder in dem Gegenſtande oder in der Behandlung; im Gegenſtande, wenn derſelbe durch die Nullität ſeines Inhalts der Darſtellung unwerth iſt; in der Behandlung, wenn dieſelbe ſich mit der breiten Ausführung von Nebenbeſtimmungen beſchäftigt und darüber das Hervorheben des Weſentlichen vergißt; oder wenn ſie ſogar das an ſich Große überhaupt, gegen ſeinen Begriff, klein nimmt. Der Gegenſtand der Kunſt ſollte nicht das Kleinliche ſein; d. h. nicht etwa, ſie ſolle nicht das Einfache darſtellen, wie es in manchen Zuſtänden vorkommt. Durchaus nicht. Das Genre in der Malerei und die Idylle in der Poeſie zeigen uns, wie die Kunſt auch in der Hütte des Armen die Schönheit auszufinden weiß. George Sand hat in ihren neueren Erzählungen, in der Jeanne, in la mare au diable, in der petite Fadette Bauern des Berry geſchildert; die höchſte Einfachheit der Charaktere und Situationen und die größte Treue in der Nachbildung der Wirklichkeit hat ſie nicht gehindert, den ganzen Reichthum des menſchlichen Gemüths mit einer ſo bewundernswürdigen Tiefe darzulegen, daß man am Schluß einer ſolchen Er-

zählung ſich unwillkürlich fragt, ob man in der That nur von ſchlichten Bauern und zum Theil ſogar in der naiven Sprache derſelben geleſen habe. So ſehr iſt der, wie es ſcheint, gemeine Stoff durch die Behandlung geadelt worden. Eine Schaafhirtin, wie Jeanne, eine Bäuerin, wie Marie, eine Gänſehüterin, wie Fadette, erſcheinen uns, ohne Verkünſtelung ihrer dörflichen Lage, durch die Reinheit ihrer Seele, durch die Hoheit ihres Geiſtes, wahrhaft groß. Wenn aber ein Dichter einen an ſich völlig indifferenten Stoff als ein Diminutivum ſich zum Gegenſtande macht, ſo wird er kleinlich und in weiterer Folge wohl gar widrig. In Rückert's Gedichten, 1836, Bd. II., S. 145., Nr. 38., finden wir z. B. folgende Verſe:

Geſtern hab' ich vom Nachtbeſuch beim Liebchen,
(Welch' ein nagendes Liebesangedenken!)
Ach, ein Flöhchen mit heimgetragen, das nun,
Den jungfräulichen Aufenthalt vermiſſend,
Hüpfend, wühlend, mich quält den ganzen Tag lang.
Gegen Abend, auf meinem Sopha liegend,
Da die Stunde gekommen, wo ich dachte
Hinzugehen und das Flöhchen hinzutragen;
Wie ich höre, daß draußen Regen praſſelt,
Und ich ſage: nun ich kann heut nicht hingehn!
Tobt das Thierchen an mir ganz ungeheuer.

Dergleichen kann man nur kleinlich finden. Ein Liebhaber, der ein Flöhchen der Geliebten beſingt; ein Liebhaber, der ſich vom Regen abhalten läßt, zur Geliebten zu gehen; ein Liebhaber, der ſich mit ſeinem Affect recht bequem auf das Sopha hinſtreckt und nun die Kreuz- und Querzüge des lieben Flöhchens beobachtet — iſt ungeheuer proſaiſch. — Es kann die Kleinlichkeit aber auch in der Behandlung liegen.

In dieſen Fehler verfällt die Kunſt, wenn ſie ſich ſo ſehr in das Nebenſächliche vertieft, daß ſie dadurch von dem Weſentlichen abgezogen wird. Sie räumt dann dem an ſich Untergeordneten eine Breite ein, die ihm in ſeinem Verhältniß zur Hauptſache nicht zuſteht. In der Epik ſoll uns z. B. zwar auch das Local, die Kleidung, Bewaffnung u. dgl. vorgeſtellt werden. Geht ſie jedoch über den poetiſchen Zweck hinaus, beſchreibt ſie uns, wie in neueren Romanen geſchieht, Pflanzen mit wiſſenſchaftlicher Genauigkeit, wohl gar mit Hinzufügung des Lateiniſchen Namens; beſchreibt ſie uns Kleider mit der Sorgfalt eines Modejournals, Meubel und Hausrath mit techniſcher Accurateſſe, ſo wird eine ſolche Ausführlichkeit kleinlich und damit häßlich. Selbſt beſſere Schriftſteller, wie Balzac bei den Franzoſen, Max Waldau bei uns in der erſten Ausgabe ſeiner Romannovelle: „Nach der Natur“, kranken öfter an dieſem kleinlichen Zuge. Eben ſo kann die Poeſie nach der Innenſeite des Geiſtes hin kleinlich werden, wenn ſie das Gefühl zu weitläufigen Analyſen unterwirft und die Vermittelungen des pſychologiſchen Pragmatismus ohne objective Berechtigung in haarſpaltenden Unterſchieden entwickelt. Eine ſolche Behandlung iſt ganz dazu gemacht, ſelbſt der Anlage nach große Gefühle in der Subtilität der Zergliederung wegzuſchwemmen. Dies war der Fehler Richardſons in ſeiner Clariſſe und Pamela; dies der Fehler — man darf es ja wohl heut zu Tage ſagen, ohne anathematiſirt zu werden — der Fehler Rouſſeau's in ſeiner Neuen Heloiſe. Es kann die Kleinlichkeit der Behandlung aber auch darin liegen, daß ein an ſich großer Vorwurf von vorn herein zu klein genommen und in allen ſeinen Verhältniſſen gegen ſeinen Begriff verzwergt wird. Das Kleine, wie oben ſchon bemerkt worden, ἐυτοπῶς καὶ

ἐυκαιρῶς, rechtfertigt sich selbst. Denken wir uns aber einen großen Inhalt nicht blos nach einzelnen Seiten der Ausführung verkleinlicht, sondern denken wir ihn uns von vorn herein zu klein gefaßt, so wird er nothwendig ebenfalls zu einer häßlichen Erscheinung. Die Kleinheit der Formen, in denen er sich darstellt, widerspricht alsdann der Größe seines Wesens. Soll z. B. eine Kirche gebauet werden, so sollte ein solcher Bau den großen Zweck, dem er gewidmet ist, unzweideutig aussprechen. Er sollte die Einheit einer Volksgemeinde ausdrücken und daher in seinen Mauern, Thüren, Fenstern uns sofort die Anschauung geben, daß er schlechthin über das Privatleben hinausgehe. Erblicken wir statt dessen ein charakterloses Gebäude, das ein Pferdestall, ein Gartenhaus, eine Ressource sein könnte, so ist das, der im Begriff eines Tempels liegenden Erhabenheit gegenüber, kleinlich und deshalb gemein. Eine Kirche kann natürlich auch klein sein; eine Capelle ist ja nur eine kleine Kirche; allein ihr Styl muß edel sein und die Größe ihrer Bestimmung in seiner Totalität ausdrücken. Unsere Zeit nennt solche Kirchen, die auch Fabrikgebäude, Bahnhofgebäude u. s. w. sein könnten, Polkakirchen.

Daß das Kleinliche als Parodie der Größe, namentlich auch der falschen Größe, komisch gewendet werden könne, liegt auf der Hand, weil es durch seine Uebertreibung sich dann selbst vernichtet. So hat Gutzkow in seinem Blasedow den Alten vortrefflich geschildert, wie die Vorstellung von zehn Thalern, die ihm fehlen, sein ganzes Bewußtsein erfüllt und Alles ihn an die zehn Thaler erinnert, bis sie von seiner Phantasie zu einem Ungeheuer aufgeschwellt sind. Das Flöhchen in Rückerts Gedicht mußte uns als ein kleinlicher Gegenstand erscheinen; dasselbe Thierchen als Gegen-

ſtand eines epiſch deſcriptiven Gedichts macht uns lachen, wie in jener Macaroniſchen Floïa, die mit den Worten beginnt:

Deiriculos canam, qui bene huppere possunt ꝛc.

In der Behandlung eines Gegenſtandes kann ein Humoriſt, Dickens Boz, unbedenklich auch die einzelnſten Details hervorziehen, wie in Kopperfield z. B. die weitläuftigſte Beſchreibung des feierlichen Ceremoniels, mit welchem Maicawber Punſch bereitet; oder der Anſtrengungen, denen ſich die kleine Frau unterwirft, ihr Haushaltbuch zu ſchreiben u. ſ. w. uns nicht zu weitläufig iſt.

Ein an ſich großer Gegenſtand kann von vorn herein mit Bewußtſein klein genommen werden; er wird dann travestirt, wie der pius Aeneas in Blumauers Aeneide, oder er wird boshaft perſiflirt, wie die Begeiſterung der heldenmüthigen Jeanne d'Arc in Voltaires Pucelle d'Orléans (38) auf lauter kleinliche, ja ſchändliche Motive zurückgeführt wird.

II. Das Schwächliche.

Das Kleinliche kann zugleich das Schwächliche ſein; ſo wie das Schwächliche in der Regel auch kleinlich ſein wird. Dennoch iſt zwiſchen beiden ein Unterſchied. Das Kleinliche ſetzt eine Exiſtenz unter Schranken herunter, die ſie aufheben ſollte; das Schwächliche läßt die Kraft einer Exiſtenz hinter demjenigen Maaß zurückbleiben, das ihr, ihrem Weſen gemäß, einwohnen ſollte. Das Erhabene als das dynamiſch Erhabene äußert ſeine Unendlichkeit im Schaffen und Zerſtören. Sie erſcheint als Kraft, Gewalt und dann auch furchtbar und

gräßlich werden. Das Schwächliche dagegen ſtellt ſeine Endlichkeit in der Ohnmacht des Hervorbringens, in der Paſſivität des Duldens und Leidens heraus.

Die Schwäche an ſich iſt noch nicht häßlich, ſo wenig, als die Kleinheit an ſich häßlich iſt. Sie wird es erſt, wenn ſie da erſcheint, wo die Kraft erwartet wird. Die Freiheit als die Seele aller wahren Schönheit manifeſtirt ihre Macht im Schaffen und Zerſtören oder im Widerſtand gegen eine Macht; die Schwäche zeigt ihre Unkraft in der Unfruchtbarkeit ihres Thuns, in der Nachgibigkeit gegen die Gewalt, in dem abſoluten Beſtimmtwerden. Eine ſchwächliche Phantaſie, ein ſchwächlicher Witz, ein ſchwächliches Colorit, ein ſchwächlicher Ton, eine matte Diction, ſind etwas Anderes, als eine zarte Phantaſie, als ein feiner Witz, als ein ſanftes Colorit, als ein weicher Ton, als eine leichte Diction. Das dynamiſch Erhabene äußert ſeine Macht als eine abſolute, ihr Handeln von ſich anfangende. Die Selbſtbeſtimmung kann, was ihre reale Vermittlung betrifft, ein Schein ſein, äſthetiſch aber muß ſie als ſolche ſich darſtellen. Sehen wir, wie ein Krahn aus einem Schiffsraum eine große Laſt emporhebt, ſo finden wir darin nichts Erhabenes, weil der Anblick der Maſchine jeden Gedanken an irgend welche freie Bewegung entfernt. Wirft dagegen ein Vulcan Lavagluſſe, Steine, Aſchenregen aus ſeinem Innern heraus, ſo iſt dies ein erhabenes Schauſpiel, weil hier ein freier elementariſcher Proceß vorhanden iſt; die elaſtiſche Spannung der Dämpfe im Erdinnern wirkt auch mechaniſch, allein mit einer ſpontanen Gewalt. Nun wäre es ſehr ungeſchickt, zu folgern, daß eine Maſchine, weil ſie nicht den Eindruck des Erhabenen macht, den des Schwächlichen mit ſich führen müßte. Dies iſt nicht der Fall; ſie erſcheint auch in ihren größten Leiſtun-

gen nur deshalb nicht erhaben, weil ſie von einer andern Macht, von der Intelligenz und dem Willen des Menſchen, abhängig iſt, alſo nicht, wie der Begriff des Erhabenen es verlangt, ihren Urſprung und den Anfang ihrer Bewegung aus ſich nimmt. Der Geiſt dagegen, der eine ungeheure Naturkraft ſo bemeiſtern, der ihre Nothwendigkeit in ſolchem Grade ſeiner Freiheit unterwerfen kann, wird uns erhaben dünken. Er kann ſeinen Maſchinen den Schein der Selbſtſtändigkeit verleihen und dann wird es auf die nähern Umſtände ankommen, ob ſie nicht ſogar einen an das Erhabene grenzenden Eindruck hervorzubringen vermögen; an das Erhabene doch nur grenzenden, weil unſer Bewußtſein der Genauigkeit der mechaniſchen Berechnung die äſthetiſche Wirkung zum Theil wieder aufhebt, wie wir empfinden, wenn ein großer Wagenzug auf der Eiſenbahn bei uns vorüberſauſt. — Das organiſche Leben wird erhaben erſcheinen können, wenn es ſeine Macht als Gewalt realiſirt. Unmittelbar werden wir kein Thier erhaben zu nennen vermögen. Schauen wir aber den Adler, wie er die Schwingen entfaltet und nun über Wälder und Berge, ja über Wolken hinaus, mit ruhigem Flügelſchlage aufſchwebt; ſchauen wir den plumpen Elephanten, wie er mit den Säulen ſeiner Füße einen Tiger zerſtampft; oder den Löwen, wie er mit einem ſichern Rieſenſprung auf die Gazelle ſtürzt: ſo werden dieſe Thiere uns erhaben ſcheinen, weil ſie die ihnen inwohnende Macht durch die Aeußerung derſelben als Gewalt in ihrer Unendlichkeit darſtellen. Für den Adler ſcheint keine Grenze des Fluges; für den Elephanten und Löwen keine Schranke am Widerſtand eines andern Thiers zu exiſtiren.

Der Geiſt wirkt erhaben, wenn er, der Nothwendigkeit der Natur, wie der Freiheit anderer Geiſter gegenüber, ſeine

Freiheit als ſeine eigene Nothwendigkeit feſthält, auch dann noch, wenn er der Gewalt unterliegt. An die abſolute Macht der Freiheit reicht die Natur auch mit ihren furchtbarſten Schrecken nicht heran. Der Menſch kann von der Natur überwältigt, aber, wenn er im Untergang ſeine Würde bewahrt, nicht beſiegt werden. Er erhält ſich gegen ſie in ſich frei; worin die Erhabenheit des ſtoiſchen Weiſen liegt, den die Trümmer des zuſammenbrechenden Univerſums unerſchrocken begraben würden. Man braucht ſich die Freiheit nicht als abſtracte Fühlloſigkeit vorzuſtellen; die Schranke des Lebens, die Herbheit des Schmerzes kann gefühlt und die Freiheit dennoch erhalten werden. Das Opfer wird erhabener, je härter die Nothwendigkeit iſt, deren Gewalt es durch ſeine Freiheit überwindet und je tiefer die Empfindung des Gegenſatzes gefühlt wird. Ein Curtius, der in den Schlund der Erde hinabſprengte, am lichten Tag, in voller Rüſtung, von ſeinen Mitbürgern umringt, konnte den ganzen Werth des Lebens innigſt fühlen — und doch ſtürzte er, die Natur zu bezwingen, in die finſtere Tiefe mit freiem Muth hinab. — Im Conflict der Freiheit mit der Freiheit wird die Erhabenheit der Geſinnung auch hauptſächlich durch die Erhebung über den unvermeidlichen Schmerz des Gemüths erſcheinen. — Nun werden wir in der relativen Schwäche kleiner Thiere, des Weibes, des Kranken, des Kindes, des Unerfahrenen und Ungeübten, da ſie eine ganz natürliche iſt, noch nichts Häßliches finden. Hört aber dieſe Unbefangenheit auf, macht eine Exiſtenz Anſpruch auf Kraft und genügt ihm nicht, ſo geht die Schwäche in eine Schwächlichkeit über, die häßlich wird, weil ſie einen Widerſpruch enthält. Hier zeigt ſich alſo eine wohl zu beachtende Grenzlinie. Tritt das Erhabene mit ſeiner abſoluten Gewalt auf, ſo kann gegen dieſelbe auch

dasjenige relativ ſchwach erſcheinen, was außerdem wohl ſelbſt eine Macht iſt. Eine ſolche Schwäche iſt dann noch nicht Schwächlichkeit im negativen Sinn. Gegen die Uebermacht der elementariſchen Natur z. B. wird alle Kraft des Lebens, alle Energie der Freiheit, wie groß ſie ſeien, ohnmächtig. Die erbebende Erde, die anſtürmende Fluth, das entfeſſelte Feuer, ſind ſolche erbarmungloſe Gewalten. Die erzitternde, aufklaffende, Thiere, Menſchen, Städte verſchlingende Erde iſt erhaben, in ihrer Rückſichtsloſigkeit aber gegen Alles, was, ihrem Schooß entſprungen, auf ihrem Rücken ſich des Daſeins erfreut hat, gräßlich erhaben. Das Lebendige in ſeiner Angſt, wie es flüchtet und in irrer Verzweiflung nach jedem Schatten der Rettung haſcht, erſcheint gegen ſie ohnmächtig; weil aber das Verhältniß ein incommenſurables iſt, kann man es nicht der Schwächlichkeit zeihen. Wenn die Wogen des Meeres mit den größten Schiffen ſpielen, ihre Maſten zertrümmern, ſie gegen Felſen ſchleudern, ſo erſcheinen ſie furchtbar erhaben und die umſonſt nach Rettung ringenden Menſchen ohnmächtig; ſchwächlich aber nur, ſofern ſie einer ungemeſſenen Verzweiflung ſich hingeben würden. Eine Ueberſchwemmung, wie die Sündfluth, kann die Fruchtloſigkeit der Mühen des Individuums, aber zugleich ſeine Freiheit darſtellen, die ſich alsdann, auch ſterbend, der Gewalt überlegen zeigt. So hat Girodet in ſeinem berühmten Bilde im Louvre eine Scene aus der Sündfluth gemalt, die uns eine Familie noch im Untergang an der Pietät feſthaltend erblicken läßt. Der Mann hat den greiſen ſchon halbtodten Vater auf den Schultern hängend. Mit der Linken umklammert er einen dürren ſchon eingebrochenen Baumſtamm; mit der Rechten verſucht er ſein Weib aus den Wellen zu ziehen. Aber als

Mutter will dies die Kinder nicht laſſen; das eine, ein Säugling, umſchlingt die Bruſt; das andere hängt ſich an die Haare der Mutter; ſchon hat dieſe den Fuß auf den Felsrand geſetzt, allein die Laſt iſt zu groß, der Aſt wird gänzlich brechen — und alle werden ihr Grab gemeinſam finden; noch im Tode wird die Familie Eines ſein. Das Thier kann in ſolchen Situationen nur den Inſtinct der Selbſterhaltung ohne jede andere Rückſicht walten laſſen, wie ein neuerer Deutſcher Maler uns z. B. einen Waldbrand gemalt hat. Mit nimmerſattem Rachen verzehrt das Feuer Sträucher und Bäume und ſcheucht die Thiere aus ihren Lagern auf; in dichten Schaaren mit geſträubtem Haar, mit ſchreckentflammtem Blick, mit lechzender Zunge, ſtürzen ſie hervor und ſcheinen ihre ſonſtige Natur vergeſſen zu haben, indem Bär und Büffel, Panther und Reh, Wolf und Schaaf, neben einander im großen Knäuel eine von der allgemeinen Gefahr erzwungene Friedfertigkeit athmen. Im Entſetzen dieſer fliehenden Beſtien malt ſich die Wuth des hölliſchen Elementes.

Thiere im Kampf mit einander können nur dann erhaben werden, wenn ſie groß ſind. Ein kleines Thier kann ſehr ſtark und muthig ſein, allein ſeine Kraft kann nicht den Schein ſich aus ſich ſelbſt erzeugender und ſich in ſich erneuernder Unendlichkeit gewinnen. Ein Hahnenkampf iſt nichts Erhabenes. Der Gegenkampf kleinerer und ſchwächerer Thiere gegen größere und ſtärkere eben ſo wenig. Die Maus unter den Tatzen der Katze, der Haſe in den Klauen des Geiers, die Taube unter den Zähnen des Marders zittern ihrem gewiſſen Untergange entgegen. Man kann ſie darin auch nicht häßlich nennen, denn der Kampf iſt ungleich. — Der Naturmacht gegenüber ſollte der Menſch ſeine Freiheit

bewahren und ihr die Kraft ſeines Bewußtſeins und ſeines Willens entgegenſetzen. Unterliegt er ihr, indem er vor ihrer Gewalt erbangt, ſo erſcheint er ſchwach. Ob aber dieſe Schwäche ſchon häßlich zu nennen ſei, kommt auf die nähern Umſtände, auf den Grad ſeiner Furcht und auf die Form an, in welcher er ſie ausdrückt. Der Menſch, der das Raubthier mit einer Keule anzugreifen, der auf einem gehöhlten Baumſtamm die unwirthliche Woge zu durchmeſſen den Muth hat, erhebt uns eben ſo ſehr, als ein umgekehrtes Verhalten uns demüthigt. Der Feindſeligkeit der elementariſchen Naturmacht gegenüber kann jedoch auch für den höchſten Heroismus aller Kampf vergeblich ſein; dann bleibt der Freiheit, ſich zu erhalten, nichts übrig, als im äußern Erliegen den unſterblichen, den ungebeugten Muth innerlich zu bewahren.

Die Geſinnung, die auch im härteſten Leiden ſich gleich bleibt, iſt erhaben, wie die des Aeſchyleiſchen Prometheus, wie die des Calderon'ſchen ſtandhaften Prinzen; die Schwäche, die ſich zwingen läßt, iſt häßlich, wofern ſie nicht lächerlich wird. So im Allgemeinen iſt dies wahr; im Beſondern aber erzeugt die Geſchichte eine unendliche Mannigfaltigkeit von Verhältniſſen, in denen der Zwang oft die ſüßeſten, verführeriſchſten, ja von der Berufung auf heilige Pflichten unterſtützten Formen annimmt. Hier, im Gebiet der moraliſchen Colliſionen, werden Situationen möglich, wo die Schwäche durch perſönliche Liebenswürdigkeit ſich den Schein der Freiheit erhält, wo ſie durch Sophiſtik ſelbſt die Form der Kraft uſurpiren kann, wie dies das bekannte Thema ſo vieler Romane iſt. An der Liebenswürdigkeit ſolcher ſentimentalen Helden hat der Künſtler das Mittel, die Erſcheinung des Häßlichen zu mildern, ja, es intereſſant

zu machen. Leichtſinn, Schwanken, Inconſequenz, Zerſtreutheit, Vergeſſenheit, unzeitige Nachgiebigkeit, voreiliges Handeln, dürfen allerdings nicht als etwas hingeſtellt werden, das an ſich ſelber recht oder liebenswürdig wäre. Die Liebenswürdigkeit muß in den Geiſt, in die Phantaſie, in das perſönliche Benehmen verlegt werden; die Schwächlichkeit des Willens muß durch die Beſchaffenheit des Temperaments, durch die Schwierigkeit der Verhältniſſe, durch die Möglichkeit, mit einem entſchiedenen Handeln nach andern Seiten hin Unrecht zu thun, entſchuldigt, ſie darf aber nicht gerechtfertigt werden. Die Schönſeligkeit der moraliſchen Schwäche iſt immer dicht daran, in die Niedrigkeit zu verfallen, die zum wirklichen Verbrechen wird; es kommt, wie die Xenien ſagen, nur auf die Gelegenheit an. Sie wird ſophiſtiſch, ſich vor ſich ſelbſt als edel hinzuſtellen, aber in dieſer Sophiſterei wird ſie oft das Scheußlichſte hervorbringen helfen. Aus Bequemlichkeit, aus Trägheit, aus Mangel an Muth, aus Eitelkeit, ſinkt ſie der Sache nach in das Gemeine herunter und erträgt eine Abhängigkeit von einem fremden Willen, den ſie vielleicht verabſcheut, den ſie aber aus anderweiten egoiſtiſchen Rückſichten anerkennt. Solche Erniedrigung verhüllt ſie ſich durch ein pſychologiſches Raiſonnement, durch Fiction von Krankheit, durch Annahme eines grauſamen Schickſals, gegen deſſen Nothwendigkeit der Einzelne unvermögend ſei. Man muß aber unterſcheiden zwiſchen der Schwäche, wie ſie Gegenſtand der Darſtellung iſt, und zwiſchen der Schwächlichkeit, wie ſie ein Fehler der äſthetiſchen Behandlung wird. Die Schwäche darzuſtellen, muß erlaubt ſein. Die Werther, die Weislingen, die Brackenburg, die Fernando's, die Eduarde, wie Göthe ſie ſchildert; die Woldemar, wie Jacobi, die Roquairol, wie Jean Paul ſie malt; die André und

Extreme, wie George Sand sie gleichsam dagnerreotypirt, haben auch ihr Recht zur Darstellung. Aber etwas Anderes ist es, wenn die Darstellung selber schwächlich ist, wenn also vergeblich da, wo Kraft erwartet werden sollte, unmächtige, schwache, matte Formen erscheinen. Dies ist ein entschiedener Fehler, der zu derjenigen Auflösung der ästhetischen Gestalt führt, die wir früher als das Undulistische und Nebulistische kennen gelernt haben und die von einer jeden Kunst nach der Eigenthümlichkeit ihres Elementes specificirt wird.

Da Schwächlichkeit im negativen Sinn und Stärke einander entgegengesetzt sind, so kann es die Kunst reizen, den Uebergang von der einen zur andern darzustellen. Dies mit psychologischer Wahrheit zu thun, ist eine sehr schwere Aufgabe, die in der Regel nur großen Künstlern wahrhaft gelingt. Iffland und Kotzebue, die dramatischen Verherrlicher der Schwäche, haben uns viele Scheinübergänge gegeben. Byron hat merkwürdiger Weise Göthe zwei Dramen gewidmet, die zu ihrem Gegenstande die Schwäche haben, den Sardanapal und den Irner. Im Sardanapal erhebt sich eine an sich edle, aber zu weiche, humane, aber zu nachsichtige Natur, von sorglos heiterer Hingebung an den Genuß des Lebens Schritt um Schritt zur wahrhaft königlichen Würde, zum Heldenmuth, zur Tapferkeit, zur Erhabenheit des Opfertodes; ein Seelengemälde von so unvergleichlicher Tiefe und Schönheit, daß es völlig räthselhaft bleibt, warum keine Bühne uns dasselbe vorführt. Im Irner hat der Dichter dagegen gezeigt, wie eine an sich ebenfalls edle Natur durch ihre Schwäche bis zur Gemeinheit fortgerissen wird und nun das ganze übrige Leben an der schaamvollen Erinnerung ihres Vergehens würgt. Irner, in großer Noth, stiehlt seinem schlummernden Todfeind hundert

Ducaten. Vor ſich ſelbſt, vor ſeiner Frau, ſeinem Sohn, will er ſich damit rechtfertigen, daß er da nur geſtohlen habe, wo er ſeinen Todfeind hätte morden können. Schiller hat aber ſchon genugſam gezeigt, daß der Mord, weil er mehr Kraft erfordert, äſthetiſch höher ſteht, als der Diebſtahl. Irner würde ſchuldiger, und doch weniger gemein gehandelt haben, hätte er Stralenheim ermordet. Seine Schwäche hat ihn nur ſtehlen laſſen und die Sophiſterei, daß das Geld im Grunde ja ſein Eigenthum ſei, hält vor ſeinem Gewiſſen nicht aus. Sein Sohn Ulrich vollbringt, ohne Wiſſen des Vaters, den Mord. Als Irner dieſe entſetzliche Entdeckung macht, muß er vom Sohn als Vertheidigung die Doctrin der Schwäche vernehmen, die er ſelbſt ihn gelehrt habe:

Wer hat mir geſagt, die
Gelegenheit entſchuldige manche Laſter?
Die Leidenſchaft ſei unſere Natur? Auf
Des Glückes Güter folgten die des Himmels?
Wer wies mir ſeine Menſchlichkeit abhängig
Nur von den Nerven? Wer nahm alle Macht mir,
Mich zu vertheidgen, zu zeigen mich
Im offnen Kampf, durch ſeine Schmach, die mich
Vielleicht mit Baſtardſchaft gar ſtempelt, ihn mit
Des Miſſethäters Brandmal? Er, der warm
Zumal und ſchwach iſt, der zu Thaten reizt, die
Er thun will und nicht wagt. Iſt es ſo ſeltſam,
Daß ich vollbringe, was du denkſt?

Wie die Schwäche und Schwächlichkeit, ohne es zu ahnen, vielmehr im Wahn, recht gut zu ſein, in das Böſe übergeht, hat G. Sand meiſterhaft in der Fadette gezeigt. Fadette klärt Sylvain über ſich auf, wie er ſchwach, ſentimental, tyranniſch gegen ſeine Umgebung, ſophiſtiſch und

egoiſtiſch iſt; „la faiblesse engendre la fausseté et c'est pour cela, que vous êtes égoïste et ingrat.“ Sylvain begreift ſich endlich und nun wird dieſer Mutterverzug, dieſer Stubenhocker, ein ganz anderer Menſch, der ſeine Liebe zur Fadette im Schlachtenlärm der Napoleoniſchen Kriege zu vergeſſen ſucht.

Am Häßlichſten muß die Schwächlichkeit offenbar erſcheinen, wenn ſie mit der Macht ſelber verbunden iſt. Die Macht ſollte ſich mit ihr nicht beflecken; um ſo mehr degradirt ſie ſich, wenn ſie es dennoch thut. Für die Natur hat dies keinen Sinn, weil ihr der freie Wille fehlt. Wenn dem rieſigen Elephanten in der Nähe der winzigen Maus der Angſtſchweiß ausbricht, ſo iſt das keine Schwächlichkeit deſſelben, ſondern ein ganz richtiger Inſtinct, weil die Maus, kröche ſie in ſeinen Rüſſel, ihn mit ihrem Gekrabbel bis zur Tobſucht aufſtacheln würde. Fröhnt aber ein Fürſt, ein Held, ein hoher Prieſter, ſeinen Launen, ſeinen Schwächen, ſo fällt er damit in eine Gemeinheit, die mit ſeinem Weſen um ſo greller contraſtirt. Daß z. B. der König David den Urias verrätheriſch aus dem Wege räumt, deſſen Weib Bathſeba ungeſcheut genießen zu können, iſt zumal für einen König von der Tendenz ſeines Charakters eine Schwäche, in welcher er bis zur Gemeinheit und bis zum Verbrechen herunterſinkt. Wenn Meißners Weib des Urias ein mißrathenes Drama iſt, ſo liegt die eine Hälfte der Schuld an der Wahl des Stoffs.

Ins Komiſche ſchlägt das Schwächliche um, wenn daſſelbe ſich verkennt und ſich als Stärke gerirt. Jedoch wird dieſer Widerſpruch nur dann lächerlich, wenn der Inhalt der Schwäche die Forderungen der Tugend nicht zu empfindlich verletzt. Es werden daher intellectuelle Schwächen, Schwächen

unſchädlicher Art, die mehr von der Natur oder von den Umſtänden abhängen, ſich dazu eignen, wie wir dies vorzüglich im Luſtſpiel ſehen. Wird die Entwicklung der Schwäche an die Fiction eines Schickſals angeknüpft, wird ſie dadurch mit dem Schein der Nothwendigkeit umgeben, ſo wird der komiſche Effect dadurch geſteigert. Ein glänzendes Meiſterwerk dieſer Komik wird ewig Diderot's Jacques le fataliste et son maître bleiben. Daß der Herr ohne den Diener nicht leben kann, iſt eine Schwäche, die Niemandem ſchadet; daß der Herr vor allen Dingen gern erzählen hört, iſt eine Schwäche, die Andern Gelegenheit gibt, ihr Erzählertalent zu entfalten; daß der Herr den Diener, der ihn offen beherrſcht, von der Falſchheit ſeines Fatalismus überzeugen will, iſt eine Schwäche, die liebenswürdig iſt. Mit welch unvergleichlichem Humor weiß Diderot den Fatalismus des Jacques ins Spiel zu ſetzen. Alles geſchieht, parceque c'étoit écrit là en-haut, sur le grand rouleau. Diderot wäre aber nicht Diderot geweſen, wenn er nicht an die Plaudereien des Dieners und der Wirthin, an den Fatalismus des Dieners und an die Kritik des Herrn, die tiefſten Probleme des menſchlichen Daſeins anzuknüpfen gewußt hätte. Man irrt ſehr, wenn man nach gewiſſen landläufigen Schilderungen meint, daß Jacques nur eine frivole Tendenz habe (39). Sein Grundtext iſt vielmehr die Idee des Schickſals; was Diderot durch das Prädicat fataliſtiſch auch ſelber angedeutet hat.

III. Das Niedrige.

Das Erhabene in ſeiner Schrankenloſigkeit iſt groß; in ſeiner widerſtandloſen Aeußerung ſeiner Macht gewaltig; in der

unbedingten Selbſtbeſtimmung ſeiner Unendlichkeit majeſtätiſch. Die Majeſtät vereint die abſolute Größe mit der abſoluten Macht. Der Gegenſatz des erhaben Großen iſt das Kleinliche, welches unter die ſeinem Weſen nothwendigen Schranken heruntergeht; der Gegenſatz des erhaben Mächtigen das Schwächliche, welches hinter dem ihm möglichen Maaß von Kraft zurückbleibt; der Gegenſatz des Majeſtätiſchen iſt das Niedrige, welches in ſeiner Selbſtbeſtimmung von zufälligen und beſchränkten, von kleinlichen und egoiſtiſchen Motiven beſtimmt wird. Niedrig iſt allerdings ein Ausdruck, der auch relativ iſt; wird er aber nicht comparativ, ſondern poſitiv gebraucht, ſo bezeichnet er das Unvollkommene, Geringe, Gemeine ſchlechthin. Es hat ſich im Deutſchen der Uſus gebildet, daß man niedrig und nieder unterſcheidet, indem man unter erſterem das Gemeine, unter dem zweiten das Einfache, Schlichte, Untere, verſteht. Eine niedrige Geſinnung, eine niedrige Behandlung, ein niedriger Streich u. ſ. w.; dagegen ein niederes Dach, eine niedere Hütte, ein niedrer Stand u. ſ. w. Vordem ſagte man nur niedrig überhaupt. Das Majeſtätiſche iſt in ſeiner ruhigen Größe einzig und in ſeinem Handeln, als nicht von Außen und nicht durch den Zufall beſtimmbar, abſolut ſicher. Es kann daher zwar, ſofern es als ein beſonderes Daſein der Welt der Erſcheinungen angehört, Seiten haben, welche dem Angriff von Außen her preisgegeben ſind, es kann leiden, es kann den Schmerz fühlen, aber innerlich wird es ſich in der Gleichheit mit ſich erhalten und im Untergang deſſen, was an ſeiner Exiſtenz vergänglich iſt, ſeiner Unendlichkeit gewiß bleiben. Hieraus erklärt ſich der ſcheinbare Widerſpruch, weshalb die Majeſtät gerade im Leiden ihre Größe und Macht am Herrlichſten zu offenbaren vermöge. Die Niedrigkeit

hingegen wird: 1. unmittelbar das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale sein; 2. relativ das Wechselnde und Haltlose, das Zufällige und Willkürliche; 3. die Rohheit als die Erniedrigung der Freiheit unter eine ihr fremde Nothwendigkeit oder gar als das Hervorbringen einer solchen Erniedrigung. Alle diese Begriffe werden auch mit vielen andern Synonymen bezeichnet, wie wir auch das Majestätische nach seiner gradweisen Verschiedenheit mit noch andern Namen edel, hoch, vornehm, imponirend, grandios u. s. w. benennen.

a) Das Gewöhnliche.

Das Gewöhnliche, sofern es die empirische Existenz des Allgemeinen ausmacht, ist deshalb noch nicht häßlich; dies Prädicat kann ihm erst relativ zukommen; es wird unter gewissen Bedingungen häßlich. Das majestätisch Erhabene ist in seiner Erscheinung insofern einzig, als es eine ganze Welt in sich zusammennimmt, denn einzig in dem Sinn, empirisch nicht ihres Gleichen zu haben, ist am Ende nach dem Leibnitzischen principium indiscernibilium jede Existenz, auch die gewöhnlichste. Die Majestät aber ist andern Erscheinungen nicht blos überhaupt empirisch ungleich, sondern sie ist einzig als ohne Vergleich innerhalb einer gegebenen Sphäre. Man stelle sich eine Bergkette vor, so kann dieselbe schon durch ihre Größe erhaben sein. Nun soll aber aus ihrem Kamm hervor Ein Berg noch weit in den Aether sein Haupt erheben, so wird derselbe nicht nur erhaben überhaupt, sondern majestätisch erhaben erscheinen, weil er der ungeheuren Masse gleichsam einen persönlichen Ausdruck verleihen wird. So strahlt das Licht des Mondes unter den Sternen als ein einziges in sanfter Majestät u. s. f. Dies sind Beispiele aus dem Gebiet des Raumes; aber auch die

Zeit kann an dem Räumlichen majeſtätiſch erſcheinen, wenn uns daſſelbe die unendliche Reihe der Jahre, die es als ein Entſtandenes beſteht, unmittelbar vergegenwärtigt. Das Entſtehen iſt auch ein Vergehen. Ein Entſtandenes, das in der Flucht der Zeiten ſich gleich bleibt, gewinnt dadurch den Anſchein der Ewigkeit, aus deren Unendlichkeit heraus der Strom der Zeit entſpringt. Im Steppenlande morgenwärts vom todten Meere hängen die Felſenthore, durch welche die Moabiterkönige von Baſan vor viertauſend Jahren aus- und einzogen, noch in denſelben Angeln. Jetzt ſind es nur ärmliche Ziegenhirten, die ſie paſſiren, aber die Thore ſind die nämlichen. Es verſteht ſich, daß der Gegenſtand, erhaben zu wirken, groß und mächtig ſein muß; die Dauer allein würde ihn nicht erhaben machen, auch wenn er Jahrtauſende unverändert exiſtirte, wie z. B. im neuen Berliner Muſeum ein Ziegel von denen gezeigt wird, welche die Juden in Aegypten ſtreichen mußten. Ein Ziegel wird auch durch Ewigkeiten nicht erhaben. In der Geſchichte ſind Perſonen, Thaten, Begebenheiten voller Majeſtät, wenn ſie poſitiv einzig ſind und eine Gattung, eine ganze Welt in ſich concentriren. Ein Moſes, ein Alexander, ein Sokrates ſind majeſtätiſch erhabene Perſönlichkeiten, weil ſie im poſitiven Sinn einzig ſind. Daß Sokrates nicht floh, daß er nicht durch rhetoriſche Kunſt die Richter zu beſtechen ſuchte, daß er den Tod im Kerker mit heiterem Ernſt erwartete, — was Alles nämlich Menſchen gewöhnlichen Schlages nicht würden gethan haben, — gibt ihm den majeſtätiſchen Nimbus. So iſt der Brand von Moskau eine furchtbar majeſtätiſche Begebenheit, weil der Widerſtand der Ruſſen in dieſem erhabenen Brandopfer ſich auf eine welthiſtoriſch einzige Weiſe concentrirte. Drücken Perſonen

und Thaten nicht ſolche von der Idee affirmativ getragene Einzigkeit aus, ſo ſind ſie auch nicht majeſtätiſch; eine Einzigkeit, welche durch ihre Negativität ſich auszeichnet, kann auf das Prädicat des Majeſtätiſchen keinen Anſpruch machen; ſie wird im Gegentheil ins Häßliche fallen. Ein Commodus, ein Heliogabalus, Herrn der Welt, ſind moraliſche Abnormitäten, welche die Majeſtät, je mehr ſie dieſelbe mit ihrem knabenhaften Wahnſinn in launiſcher Tyrannei geltend machen wollten, nur um ſo mehr verzerrten; ſie ſind einzig in dieſer Verzerrung, aber dieſe Einzigkeit iſt die traurige der coloſſalen Ausſchweifung verrückten Eigendünkels. Heroſtrat, als er die Fackel in den Tempel der Epheſiniſchen Artemis warf, hat ſeinen Zweck erreicht, aber dieſe nichtswürdige Handlung iſt in ihrer frivolen Einzigkeit das Gegentheil aller Majeſtät. Die wahrhafte Majeſtät wird natürlich ihrem Afterbilde gegenüber um ſo einziger erſcheinen, wie Chriſtus, dem elend neugierigen König Herodes gegenüber, die Unendlichkeit ſeiner Majeſtät in vernichtendes Schweigen hüllte. Herodes, ein König, fragt einen gefangenen, verurtheilten Juden — und dieſer würdigt ihn keiner Antwort; dem entſittlichten Schattenkönige öffnen dieſe ſonſt ſo freundlichen, liebeathmenden Lippen ſich nicht; dies Schweigen — welch eine furchtbare Majeſtät!

Das Gewöhnliche iſt, wie geſagt, keineswegs auch ſchon das Häßliche. Niemand kann in ſeinem Begriff dieſe Nothwendigkeit nachweiſen und es kann ſogar, wenn auch nicht ſchön, doch hübſch ſein. Allein als das, was in vielen Exemplaren vorhanden iſt, was nach keiner Seite hin hervorſticht, erſcheint es äſthetiſch bedeutungslos. Es fehlt ihm an charakteriſtiſcher Individualiſirung. Das Schöne ſoll, und allerdings die allgemeine Wahrheit der Dinge darſtellen,

allein es ſoll dies in der Form individueller Freiheit thun, welche die Nothwendigkeit des Allgemeinen in ihrer Eigenthümlichkeit vereinzigt. Das Gewöhnliche, Alltägliche, wird durch ſeinen Mangel an Unterſcheidung nichtsſagend, langweilig, gemein und geht damit in die Häßlichkeit über. Man mißverſtehe dies nicht. Nicht das Schöne wird unſchön, das iſt unmöglich, aber die Häufigkeit der Wiederholung, die Breite einer maſſenhaften Exiſtenz, läßt es gleichgültig werden, weil ein anderes Exemplar als eine bloße Tautologie ohne den Reiz der Neuheit iſt. In den Motiven wird jede Kunſt ſich innerhalb eines gewiſſen Kreislaufs bewegen müſſen. Sie hat inſofern eine Grenze der Erfindung. Aber dieſe im Begriff der Sache liegende Wiederholung iſt kein Vorwurf für die Kunſt; es kommt darauf an, daß ſie die an ſich immer gleichen Motive durch die Individualiſirung, uns neu erſcheinen laſſe. Man erinnere ſich z. B. daß man alle tragiſchen Colliſionen ausgerechnet hat; mehr als acht und zwanzig ſind nach Benjamin Conſtant nicht möglich; dieſe werden alſo, wie der Dichter es auch anfangen möge, ſich immer wieder darbieten; er hat an ihnen eine ethiſche Schranke ſeiner Production, allein er muß es verſtehen, dieſe unvermeidliche Gleichheit des Inhalts ſo zu behandeln, daß der von ihm gewählte, doch als ein neuer, einziger Fall erſcheint. Die bloße Wiederholung mit einer oberflächlichen, nur formellen Differenz genügt uns nicht. Die Unmöglichkeit, die Idee ſelber und ihre Nothwendigkeit zu bewundern, begreifen wir; für die Erſcheinung aber fordern wir mit Recht, daß der Künſtler ſie uns in einer wieder andern, überraſchenden Weiſe darſtelle. Wenn man aus Mathew, wie die von Valentin Schmidt über die romantiſche Poeſie, von Dunlop's history of the fiction, von v. d. Hagen

über die kleinen Erzählungen des Mittelalters, von Wolf über die Geſchichte des Romans und ähnlichen die Einſicht gewinnt, daß gewiſſe Stoffe durch verſchiedene Völker, Zeitalter, Sprachen hindurch immer dieſelben bleiben, ſo kann uns die Phantaſie der Dichter ſehr arm vorkommen; allein dies iſt ein Irrthum, denn die Fruchtbarkeit und die Schöpferkraft der Phantaſie zeigt ſich vielmehr darin, daß ſie innerhalb der von der Natur des Stoffs bedingten Schranken eine ſo große Mannigfaltigkeit der Ausführung zu gewinnen weiß. Nehmen wir z. B. ein Verhältniß, wie das von Herr und Diener, ſo liegen in demſelben ſofort beſtimmte Grenzen, beſtimmte Motive. Herr und Diener machen einen großen Theil des Stoffs des antiken Luſtſpiels aus. Herr und Diener, das iſt das formale Thema von Don Quixote von Cervantes, des Jacques von Diderot, der Pickwickier von Boz u. ſ. w. Aber ſo verſchieden die dieſen Dichtern die Herren ſind, ein Don Quixote, der Maitre und Herr Pickwick, ſo verſchieden ſind auch die Diener Sancho, Jacques, Samweller. In dieſer Verſchiedenheit bleibt die Gleichheit der Motive, weil ſie von der allgemeinen Situation unzertrennlich iſt. Die Herren wie die Diener beſitzen daher eine gewiſſe Familienähnlichkeit; allein innerhalb derſelben gehen ſie durch ihre Individualität wieder auseinander und hierin liegt die Originalität der ſchaffenden Phantaſie. Diderot's Maitre, wie er nach der Uhr ſieht, eine Priſe nimmt und Jacques wieder einen Anſtoß gibt, die Geſchichte ſeiner Liebſchaften fortzuerzählen, iſt eine einzige Figur, die zwar als Gattung, aber nicht individuell weder mit Don Quixote noch mit Herrn Picknick etwas gemein hat, ſo wenig als dieſe mit ihr. Die Nachahmung als bloße Copirung, als formelle, müßige Wiederholung, wohl gar als

Plagiat, ärgert uns und wir rufen ihr mit dem Rabbi Akiba in Gutzkows Uriel Acosta verdrießlich zu: Alles ſchon dagewesen! Wir können die erlaubte Identität der Motive von der nichtseinſollenden Gleichheit der Behandlung dadurch unterſcheiden, daß wir die Letztere als den Gemeinplatz bezeichnen. Alle Künſte haben ihre Gemeinplätze; alle Epochen haben die ihrigen. Der Gemeinplatz iſt die ſchon als ſolche bekannte, erkannte und geſtempelte Trivialität. Das Gemeinplätzliche iſt einſt auch neu und intereſſant geweſen; aber in der Häufigkeit der Wiederholung iſt es verbraucht, entgeiſtet. Es wird daher, ſobald es mit der Prätenſion der Neuheit auftritt, lächerlich. In der Poeſie muß man es jedoch nicht zum Gemeinplatz rechnen, wenn zum Stoff ihrer Bilder immer wieder die großen Naturgegenſtände, Sonne, Meer, Berg, Wald, Blume u. ſ. w. oder die Griechiſchen Mythen genommen werden. Beide ſind einmal ewige Symbole geworden, in denen die gebildete Menſchheit ſich allverſtändlich ausdrückt. Wie die Natur und die Götter immer wieder ſchön und unergründlich ſind, ſo auch kann jener Bilderſtoff immer wieder anders gewendet und verjüngt werden. Haben nicht Schiller und Hölderlin die Griechiſche Mythe mit univerſellem Geiſte fortgedichtet und romantiſch beſeelt?

Wenn Leſſing dem Gewöhnlichen das Ungewöhnliche entgegengeſetzt hat, ſo kann man dagegen zunächſt nichts erinnern, denn dieſe Unterſcheidung iſt nur erſt ein limitatives Urtheil. Wenn er nun aber das Gewöhnliche für das Natürliche erklärt, ſo würde folgen, daß das Ungewöhnliche nicht natürlich ſein dürfte. „Wenn der Dichter nichts auf das Theater bringt, als was er in der einfachen Natur findet, ſo wird er ſeinen Zuſchauern nichts zu ſehen und zu hören geben, als was man alle Tage ſieht und hört. Wer beſucht

aber deswegen den Schauplatz, damit er das daſelbſt antreffe, was er außer demſelben mehr als zu häufig findet? Er muß alſo ungewöhnliche Züge in ſeine Charaktere einmiſchen, wenn er die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer auf ſich ziehen will. Was iſt aber das Ungewöhnliche anders, als eine Abweichung von dem Natürlichen?" Abweichung von dem Natürlichen ſoll hier das Ungewöhnliche charakteriſiren. Conſequent langt man mit ihr bei der Zauberei und beim Wunder, oder auch bei der Künſtelei und dem Widernatürlichen an, denn dies ſind doch wohl die ſtärkſten Abweichungen vom Natürlichen. Allein ſo hat Leſſing es nicht gemeint, ſondern, wie der Zuſammenhang zeigt, hat er nur ſagen wollen, daß die Kunſt noch nicht Kunſt ſei, wenn ſie die gemeine Wirklichkeit abſchreibe, gegen welche gehalten alle Poeſie, alle Kunſt ſelber das Ungewöhnliche iſt. Auch verwechsle man nicht die Gewöhnlichkeit mit der Vervielfältigung. Das Schöne als ſolches kann durch ſeine Vervielfältigung nicht alterirt werden, weil es in ſich unendlich iſt; wie wir nicht müde werden, das Blau des Himmels, das Grün der Erde, die Blüthen des Frühlings, den Geſang der Nachtigall mit immer friſcher Dankbarkeit zu genießen. An der theatraliſchen Erneuung der Sophokleiſchen Antigone haben wir in unſern Tagen ein recht merkwürdiges Beiſpiel der unſterblichen Kraft erlebt, welche dem wahrhaft Schönen unalternd einwohnt. Es iſt eine der wichtigſten Seiten der modernen Technik, daß ihre Vervollkommnung Werke der bildenden Kunſt in immer wohlfeilern und doch treuen Vervielfältigungen möglich und damit den Genuß derſelben immer allgemeiner macht. Solche Vervielfältigung iſt etwas Anderes, als die ſchaale Reproduction typiſcher Vorbilder in der erfindungsloſen Nachahmung der unproductiven Schwäche. Welche

Gewöhnlichkeit in den Minneliedern des Mittelalters, die Schiller zu dem Sarkasmus veranlaßte, daß in ihnen nichts enthalten sei, als der Frühling, der komme, der Winter, welcher gehe, und die Langeweile, welche bleibe; wenn die Sperlinge, meinte er, einen Musenalmanach schreiben könnten, würde ungefähr dasselbe herauskommen. So sind tausende von Sonetten der Petrarchisten, hunderte von Tyrannentrogödien der ältern Französischen Bühne, so die Fabrikwaare unserer Kindermährchenalbernheiten, so das Heer unserer Entsagungsromane, so in der jetzigen Deutschen Malerei das zahlreiche Geschlecht der trauernden Königspaare, Juden, Mütter, (Hauser's Bethlehemitischer Kindermord) (40), Roggenburge u. s. w. zu Gewöhnlichkeiten geworden. Die Nachahmer halten sich oft für classische Künstler, weil sie nämlich auf ein Haar dasselbe hervorzubringen scheinen, was anerkannte Auctoritäten auch producirt haben. Allein eben die außerordentliche Aehnlichkeit mit ihren Vorbildern ist das Langweilige an ihnen, was das Publicum, das sie ungerecht schelten, von ihren Werken entfernt. Hätten sie dasselbe, was sie bieten, als ein Neues aus sich hervorgebracht, so würden sie mit Recht Anspruch auf Beifall machen können; nunmehr aber dürfen sie uns nicht verargen, wenn wir ihre hübsch gemeißelten, bunt colorirten, richtig contrapunctirten, nett stylisirten Werke trivial finden. Ein ächter Künstler, der dem Ideal mit heiligem Ernst nachstrebt, wird freilich auch Eine Idee in immer andern Wendungen darstellen. Weil er jedoch darin dem Ideal immer näher zu kommen sucht, so wird er uns doch nicht ermüden. Jede seiner Schöpfungen wird sein Urbild nach einer neuen Seite hin offenbaren. Für Petrarcha waren die Sonette und Canzonen, in denen er seine Leidenschaft für Laura noch allen

Höhen und Tiefen schilderte, so wenig schlechte Tautologieen, als für Raphael seine Madonnen, als für Byron seine düstern Helden, als für Lysippus seine Bildsäulen des göttlichen Alexander u. s. w. Die Mittelmäßigkeit oder gar die völlige Ohnmacht wiederholt das schon Geschaffene ohne Fortschritt, ohne productive Vertiefung und entgeistert uns durch ihre von ihr selbst unerkannte Gewöhnlichkeit eben so sehr, als das wahre Genie uns durch die einfache Ursprünglichkeit seiner Compositionen begeistert.

Hat die Mittelmäßigkeit eine wiewohl uneingestandene Ahnung von der Gewöhnlichkeit ihrer Leistungen, so schmückt sie dieselben wohl, um die Plattheit zu verbergen, mit heterogenen Reizmitteln. Der Erfolg ihrer Anwendung wird jedoch nur sein, die Flachheit der Conception, die Armuth der Ausführung, um so fühlbarer zu machen. Heut zu Tage betrügen sich Dichterlinge vorzüglich mit dem gefährlichen Lobe, das ihnen wohl gezollt wird, geistreich zu sein. Wirklicher Reichthum des Geistes, gewonnen aus der Weite vielseitiger Erfahrung, aus der Tiefe gewaltiger Kämpfe, wie selten ist er nicht! Wie gewöhnlich dagegen ist jenes Halbgemisch von Anschauung und Reflexion, von Poesie und Philosophie geworden, dessen verworrene Buntheit man heut zu Tage geistreich zu nennen beliebt. Die Impotenz hat jetzt an der dialektischen Reflexion das Mittel, den Schein des schöpferischen Producirens einen Augenblick hindurch vorzutäuschen.

Daß das Gewöhnliche sich selbst richtet, indem es durch seine Uebertreibung komisch wird, erhellt schon aus dem Gesagten. Allein von der Komik, welcher es objectiv und unwillkürlich verfällt, ist diejenige Komik zu unterscheiden, welche die Leerheit des Gewöhnlichen mit Bewußtsein parodirt. Wenn

das Gewöhnliche die Nullität ſeines Inhalts durch den Bombaſt eines falſchen Pathos aufzuſpreizen bemühet iſt, ſo iſt das eine unbeabſichtigte Lächerlichkeit. Unſer Lachen über das Häßliche bedeutet in dieſem Fall ſeine Verurtheilung. Wird aber das dem Inhalt nach Gewöhnliche in der Form der Erhabenheit, oder umgekehrt das dem ſeinſollenden Inhalt nach Erhabene in der Form der Gewöhnlichkeit vorgeführt, ſo entſteht beidemal eine komiſche Wirkung. Das Erſtere iſt der Fall in der Traveſtie, wie wenn die Fröſche in der Batrachomyomachie die Sprache der Homeriſchen Helden reden; das Zweite iſt der Fall in der Parodie, wie wenn die Idee des Schickſals als einer an ſich erhabenen Macht auf einen futilen Gegegenſtand gewendet wird. So perſiflirte Natalis mit ſeinem Strickſtrumpfdrama, ſo Platen mit ſeiner Gabel die Verirrungen unſerer fataliſtiſchen Schule; ſo perſiflirte Baggeſen den Schwulſt, in welchen das geiſtliche Epos bei uns verfallen war, mit ſeinem Adam und Eva. Die erſten Menſchen ſind gewiß ein naiv erhabener Gegenſtand. Theologie ſtudiren und Franzöſiſch lernen ſind gewiß ſehr gewöhnliche Beſchäftigungen der heutigen Welt. Baggeſen läßt nun Adam bis zwölf Uhr Theologie ſtudiren. Eva ſpaziert unterdeſſen im Paradieſesgarten umher, wo die Thiere ihr ſehr artig den Hof machen und ihr ſchmeichelnd den niedlichen Fuß lecken. Vorzüglich fein benimmt ſich die buntſchillernde Schlange. Sie macht ſich für Eva höchſt intereſſant dadurch, daß ſie Franzöſiſch ſprechen kann und viel von Paris zu erzählen weiß. Adam, mit welchem Eva gut bürgerlich um zwölf Uhr zu Mittag ſpeiſt, hat längere Zeit keine Ahnung von dieſer gefährlichen Bekanntſchaft, bis er ſie auf einer gemeinſchaftlichen Promenade mit ſeiner Frau zufällig entdeckt u. ſ. w. Dieſe ganze Behandlung macht

die Protoplasten zu heutigen Menschen; indem aber zu all den Gewöhnlichkeiten, wie Theologie studiren, um zwölf Uhr zu Mittag essen, Französisch lernen, einen verdauenden Spaziergang machen, die phantastischen Voraussetzungen des paradiesischen Zustandes hinzugenommen sind, worin die Thiere noch ohne Entzweiung sind und worin die Schlange spricht, so erzeugt sich ein sehr ergötzlicher Widerspruch, der dem Dichter zu sinnreichen satirischen Zügen Gelegenheit gegeben hat, unter denen nicht einer der schlechtesten ist, daß die Schlange Evchens unschuldige Phantasie mit den Erzählungen von Paris vergiftet und ihr die Sprache dieses Babels einschmeichelt.

Das Gewöhnliche kann auch dadurch ins Komische gewendet werden, daß es mit Ironie über sich selbst behandelt wird. Schon vorhin ist angedeutet worden, daß, was wir ästhetisch als das Gewöhnliche vermeiden, reeller Weise sehr wichtig sein kann. Kommt nicht in ihm die Nothwendigkeit, der wir alle unterthan sind, zum Vorschein? Ist dasselbe nicht das Element, in welchem der Fürst mit dem Bettler sich begegnet? Müssen wir nicht alle essen und trinken, schlafen und verdauen? Müssen wir nicht alle arbeiten, wenigstens an unserm Nichtsthun? Müssen die Kinder nicht geboren werden? Kann eine Kaiserin sich die Wehen der Geburt wegdecretiren lassen? Können wir nicht alle krank werden, trotz Reichthum und Bildung? Müssen wir alle nicht endlich sterben? Ist daher diese Alltäglichkeit nicht auch sehr ernst und ehrwürdig? Machen ihre Zustände nicht das in seiner stabilen Gleichheit epische Element der Geschichte aus? Faßt die Kunst sie von dieser Seite auf, so verschwindet an ihnen alle Gemeinheit. Und so haben in der That Sculptur, Malerei und Poesie den göttlichen

Schlaf, die Arbeit des Menschen, das gemeinsame Mahl, Hochzeit, Geburt und Tod, nach dem Adel ihrer positiven und universellen Bedeutung geschildert. Man erinnere sich, wie Homer auf dem Schilde des Kriegers Achilleus den ganzen Cyklus der Begebungen und Feste des Friedens vom Hephaistos hat bilden lassen; man erinnere sich der Werke und Tage des Hesiodos; man erinnere sich der Idyllik, der socialen, der skolischen Lyrik; man erinnere sich, wie das antike Relief, die antike Vasenmalerei, die Pompejanische Wandmalerei unsere gewöhnlichen Zustände in reiner Heiterkeit vorführt; wie die christliche Poesie, Plastik und Malerei aus der Geschichte der Patriarchen und Christi unsere alle gewöhnlichen Verhältnisse des Menschenlebens nach ihrem idealen Werth geheiligt haben, so wird man erkennen, welch' großen Umfang das Gewöhnliche in der Kunst mit einem vollkommen affirmativen Charakter einnimmt. Allein eben weil diese epischen Elemente des Weltlebens in ihrer unendlichen praktischen Wichtigkeit doch zugleich die alltäglichen sind, welche auch die Abhängigkeit des Menschen von der Natur verrathen und in ihrer steten Wiederkehr die Langweile unseres Daseins enthalten, immer wieder essen und trinken, arbeiten und schlafen, gebären und sterben zu müssen, so liegt auch in ihnen selbst schon ein ironischer Anflug. Die Kunst darf aus ihnen nur den Punct unseres Zusammenhangs mit der Natur, unserer Gebundenheit an das Endliche, schärfer hervorheben, so ist die Komik im Nu fertig. Denn entsteht auch ein Spottbild, aber ein solches, das uns ein Lächeln abgewinnt, weil es uns die Freiheit in ihrer natürlichen Beschränktheit zeigt. In der großen Tragödie ist der einzelne Zustand nur ein Moment, welche Befriedigung ein Zustand relativ und momentan gewähre, er muß

er doch in den allgemeinen Zusammenhang sich auflösen; die Andeutung dieses Ueberganges wird seine Ironisirung. Ohne im epischen Sinn ernst und würdig, ohne im ironischen komisch zu sein, wird die pittoreske wie die poetische Genrebildlichkeit gemein und langweilig. Unserer dermaligen Genremalerei wäre Lessings Rath für den komischen Dichter, von dem Gewöhnlichen durch ein Abweichen von der puren, cruden, alltäglichen Natur loszukommen, wohl auch zu empfehlen, denn wir haben durch sie die ganz ideenlose Conterfeis unserer beschränktesten empirischen Zustände, eine nur zu getreue Abschilderung der Köchinnen, Obstverkäuferinnen, Schulbuben, Strümpfe stopfenden Mütter, Stiefel flickenden Schuster, im Schlafrock meditirenden Pastore, in Kneipen herumlungernden Müssiggänger u. s. w. ohne die geringste ideale Verklärung, ohne ein Atom von Witz erhalten. Da wir Deutsche keine gemeinsame große Geschichte, keinen einheitlichen, himmelanttragenden Enthusiasmus haben, so erklärt sich, weshalb unsere Kunst so sehr um würdige Gegenstände verlegen sein und so leicht in die gehaltloseste Tändelei und Quängelei mit dem Gewöhnlichen verfallen kann. Hegel und Hotho (41) haben allerdings an der Genremalerei mit Recht hervorgehoben, daß die Unbedeutendheit der Objecte um so mehr den Reiz einer glänzenden Ausführung gestatte, allein man thut diesen Philosophen Unrecht, wenn man ihre Begeisterung für das Genre in der Niederländischen Schule als ein Zugeständniß dafür nimmt, daß auch der bloße Abdruck einer empirischen Realität ihnen schon genügen könnte und daß ideale Compositionen in ihrem Detail dem Glanz der virtuosen Technik nicht eben so günstig seien. Eine solche Vorstellung, zum allgemeinen Vortheil gemacht, würde den Kunstsinn der Nation vollends ruiniren, denn sie

würde uns die Beſchränktheit als ein Letztes vorhalten laſſen, uns in einer flachen Gemüthsſeligkeit, in einem ideellen Dufel verdumpfen und uns immer unfähiger machen, den wahrhaften Schmerz des Lebens zu faſſen, deſſen Gefühl und Erkenntniß unſerm Daſein erſt die Weihe ächter Heiterkeit zu geben vermag. Der Mangel an Idealität, die Trivialität des Inhalts, führt in allen Künſten zur Breite des Details, deſſen Ausbau ſchon für Poeſie genommen wird; es entſteht ein maaßloſes Verweilen im Gewöhnlichen, weil man nichts übergehen will, und mit dieſer Tendenz zur ſklaviſchen Vollſtändigkeit die entſetzlichſte Langeweile. Voltaire hat bekanntlich geſagt, daß alle Gattungen gut und erlaubt ſeien, hors le genre ennuyeux; eben derſelbe hat aber auch geſagt: le secret, d'être ennuyant, c'est de tout dire. Man darf ſich nicht wundern, wenn in ſolchen Epochen genialе höhere Naturen, ſtrebende Gemüther, aus Ekel über die Götzendienerei, die mit dem Gemeinen und Gewöhnlichen getrieben wird, die Ironie gegen das Endliche wieder übertreiben und bald ins Frivole, bald ins Pietiſtiſche, bald ins Verrückte fallen. Der rechte Künſtler wird alſo das Gewöhnliche entweder ſo darſtellen, daß er deſſen poſitive Berechtigung als eine nothwendige Form des allgemeinen Weltlaufs hervorkehrt; oder ſo, daß er ironiſch die Beſchränktheit eines Zuſtandes zugleich in die Freiheit reflektirt, die darüber hinaus iſt; oder ſo, daß er es direct ins Komiſche wendet. Weshalb ſind Murillo's Bettelknaben ſo berühmt geworden? Weil ihre Dürftigkeit ſie nicht genirt und weil aus ihren Lumpen das Frohgefühl einer über alle äußere Noth erhabenen Seele hervorblickt. Murillo hat die affirmative Seite ihres Daſeins ergriffen. Wahnſinn iſt Miard zu ſo großem Ruf gekommen? Weil er das ironiſche Moment im Gewöhnlichen ken-

vorzukehren verſteht. Seine berühmte Springergeſellſchaft wartet des ſtrömenden Regens halber heute umſonſt auf Beſuch. Das Licht bei den Wachsfiguren, unter denen wir ſelbſt einige Olympiſche Gottheiten bemerken, brennt umſonſt herunter. Die Vorſtände der Geſellſchaft, um eine verſchmitzt erfahrene Alte verſammelt, überzeugen ſich gründlich von dem leeren Boden der Caſſe. Der Exklärer der Wachsfiguren, die Gerte unter dem Arm, ſchaut verdrießlich auf die düſtere Straße hinaus, auf welcher die regenſchirmbeſchirmten Menſchen ſchattenartig vorüberhuſchen. Man ſieht es den Leuten an, daß ſie, lebenserfahren, an Täuſchung gewöhnt, hungergeübt, zwar ſo bald die Laune nicht verlieren, daß jedoch die Zuſtände augenblicklich höchſt troſtlos ſind. Aber da vorn auf dem Eſtrich, welch liebliche Erſcheinung? Ein junges Mädchen in knabenhaftem Anzug ſitzt mit einer Violine beſchäftigt unberührt von all dem Elend um es herum. Es wird dies Elend theilen; es wird ſchlecht und wenig eſſen und trinken; es wird in ſeinen dünnen Kleidern frieren; aber es wird die Kunſt lieben um der Kunſt willen. Dieſe ſchwarzen Haare, dieſe ſehnſüchtigen Züge, dieſe feurigen Blicke verbürgen uns das Genie und reißen uns aus aller Gewöhnlichkeit heraus. Unter den Düſſeldorfer Malern verdient Hasenclevers Komik hervorgehoben zu werden; ſeine Tanzſtunde, ſein Maleratelier, ſeine Theegeſellſchaft, ſein Jobs als Nachtwächter, welch' köſtliche Bilder!

Die Alten ſtellten der Megalographie als der Malerei der Götter und Heroen die Rhyparographie, auch Rhypographie, oder auch, wie Th. Welker meint, Rhopographie, entgegen, weil das Schmutzige auch mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen zuſammenhängt. W. Gring-

muck in einer eigenen Abhandlung (42) und Hettner in einem Abſchnitt ſeiner Vorſchule der Kunſt haben dieſe antike Genremalerei näher zu ſchildern unternommen. Aus den auf uns gekommenen Bildwerken erſehen wir, daß die Alten Amoretten, die ſich mit Waffen umherſchleppen, Schuſterſtuben, malende Zwerge, Kämpfe von Pygmäen mit Kühnen und Kranichen, Stilleben von Früchten, Vögeln, Gefäßen dahin rechneten.

b) Das Zufällige und Willkürliche.

Das Gemeine iſt in ſeiner Beſchränktheit eben ſo gewöhnlich, als das Erhabene in ſeiner Einzigkeit majeſtätiſch. In ſeinem ſchöpferiſchen, ſich ſchlechthin aus ſich beſtimmenden Verhalten handelt das Majeſtätiſche wohl plötzlich, aber nicht zufällig, wohl frei, aber nicht willkürlich. Moſes ſchlägt in der Wüſte mit ſeinem Stabe an einen Felſen und plötzlich quillt aus deſſen dürrer Kruſt ein Strom lebendigen Waſſers. Dies majeſtätiſche Handeln iſt weder zufällig, noch willkürlich; nicht zufällig, denn Moſes iſt der gottgeſandte Führer des Volkes, der alſo für daſſelbe ſorgen muß; nicht willkürlich, denn das Volk war nahe daran, zu verſchmachten. Das majeſtätiſche Handeln iſt ſeiner ſelbſt als eines ſchöpferiſchen abſolut ſicher und erreicht ſein Ziel ohne ſonderliche äußerliche Vermittelung; im Grunde durch den einfachen Akt des bloßen Wollens. Der Vaticaniſche Apollo hat von ſeinen Tempelmauern irgend welchen Unhold, ſei es nun Python, ſeien es die Erinnyen, weggeſcheucht. Er hält zwar noch den Bogen in der Hand, allein ſeine Haltung und Miene ſprechen entſchieden aus, daß er, der fernhintreffende Gott, ſich des Erfolgs ſeines Handelns vorher gewiß war. Er will den Unhold tödten und er tödtet ihn. Aber zwiſchen,

Schwanken, Zaudern darf in ein Wesen eintreten, das auf Majestät Anspruch macht. Fällt die Majestät in ihrem Handeln dem Zufall und der Willkür anheim, so wird sie häßlich. Ihr Handeln muß mühelos, jedoch in seiner Leichtigkeit am rechten Ort, zu rechter Zeit, nothwendig sein, weshalb ein sogenannter Deus ex machina und Alles, was ihm ähnlich ist, den Eindruck der Majestät verfehlt. — Erreicht eine majestätisch sein sollende Existenz in ihrem Handeln nicht einmal, was sie beabsichtigt, so widerspricht sie damit der bei ihr vorausgesetzten Sicherheit und wird häßlich oder komisch. Stellen wir uns einen Löwen vor, der aus einem Hinterhalt auf eine Gazelle zuspringt, in seinem Sprung aber sich überbietet, so daß er über sie hinwegspringt, während sie unter ihm davonläuft, so wird der König der Thiere lächerlich erscheinen. Auch darf die Majestät in der Form ihres Handeln sich nicht hasten, weil ihre Autonomie feierlich auftreten muß. Die im Innern vorhandene absolute Sicherheit muß sich auch in der Ruhe und Gemessenheit des Aeußern darstellen. Bäume neigen ihre Kronen majestätisch, wenn sie sich langsam auf und ab beugen; ein Ton ist feierlich, wenn er sich selbst anhält und in gemessenen Pausen die Stille wieder unterbricht; ein Schritt ist feierlich, wenn er, da das Gehen ein aufgehobenes Fallen, den Fuß mehr von hinten her schleift, als nach vorn hin fallen läßt. Alle Bewegungen daher, welche ein majestätisch sein sollendes Individuum als ein unruhiges, hastiges, hin und her gezerrtes erscheinen lassen, sind häßlich, weil sie der unbedingten Selbstgewißheit als dem Wesen der Majestät widersprechen. Auch die Sprache der Majestät wird kurz, lapidarisch, ebenmaßvoll sein müssen. Wortfülle, limitirende Wendungen, eignen sich nicht für sie, weit eher ein humoristisches Spiel

mit dem Scherze, weil im Spiel ſich die Herrſchaft über etwas zeigt. Ein queckſilbern beweglicher, ſolpernder und polternder Fürſt, der nicht Meiſter ſeiner Affecte bleibt, und in ſeinem Benehmen verräth, daß er über alle den gemeinen Menſchen beunruhigende Störung nicht hinaus iſt, ſteht auf dem Sprunge, lächerlich zu werden.

Im Gegenſatz zum reflexionsloſen, ſich ſelbſt genügenden Handeln der Majeſtät charakteriſirt ſich die Gemeinheit durch Zufälligkeit und Willkür. Der Zufall an ſich iſt ſo wenig gemein, als die Willkür. Sie als ſolche ſind daher auch noch nicht häßlich; ſie werden es erſt, wenn ſie ſich an die Stelle der Nothwendigkeit und der Freiheit ſetzen. Die Schönheit hat nicht den Zwang, wohl aber die Nothwendigkeit, nicht die Geſetzloſigkeit, aber die Freiheit, zum Anhalt. Die Nothwendigkeit der Freiheit iſt ihre Seele und Zufall ſowohl als Willkür kann ſie daher nur tragiſch oder komiſch werden. Wird die Nothwendigkeit im Zuſammenhang der Erſcheinung der Freiheit zu einer Stelle, ſo wird das Schickſal zufällig und willkührlich, während es als die ſich objectiv von ſelbſt ergebende Grenze für die Ausſchweifungen des Zufalls und der Willkür maßſtatiſch wirkt. Der ſogenannte Zufall iſt für die tragiſche Entwicklung nur die Form, in welche die abſolute Nothwendigkeit ſich ſelbſt verhüllt. Das Schickſal ſoll nicht blos eine Grenze überhaupt, ſondern die jenige ausdrücken, die wir als eine durch das Weſen der Freiheit nothwendige anerkennen, in welcher Hinſicht die Collisionen auch der antiken fataliſtiſchen Tragödie ſittlicher Natur ſind, wenn auch das Fehlen von ihr noch nicht als ethiſcher Widerſpruch genommen wird, ſondern als ein moraliſch ungewolltes Thun, deſſen Begründung ſogar in den Schooß der Götter hinaufreicht. Die Schuld aber, die in dieſem

Sinn nicht als moralische existirt, wird von der alten Tragödie doch anerkannt, wie die bekannten Sophokleischen Verse so unübertrefflich ausdrücken:

ἀλλ ἐι μεν ὀυν ταὀ' ἐν θεοις καλα,
παθοντες ἀν ξυγγνοιμεν ἡμαρτηκοτες.

Für die Komik ist natürlich der Zufall nicht weniger als die Willkür der absolute Hebel, weil sie allein auch wieder die Häßlichkeit des schlechten Zufalls und der schlechten Willkür durch subjective Maaßlosigkeit zu parodiren im Stande sind. Es ist das Bizarre und Barocke, das Groteske und Burleske, worin sich das Zufällige und Willkürliche vom Häßlichen zur Verklärung des Komischen emporhebt. Keine dieser Formen ist schön im Sinne des Ideals; in jeder existirt eine gewisse Häßlichkeit, aber in jeder auch die Möglichkeit, in die heiterste Komik überzugehen.

Das Bizarre ist der Eigensinn der Laune. Das Wort kommt vom Italienischen bizza her, welches Zorn, auch Bosheit bedeutet. Weil die Bosheit etwas Singuläres ist, so ist es dann auch auf das Absonderliche, Seltsame übertragen worden, in dessen Hervorbringen die Laune sich gefällt. Bedenkt man, daß das Schöne auf die Darstellung des Ideals geht, so kann man nicht erwarten, daß das Bizarre schön sei. Eher tendirt es in's Komische, ist jedoch durch seinen zu aparten Inhalt selten rein lächerlich. Die Bizarrerie übertreibt das Individualisiren so, daß es häßlich erscheint oder wenigstens an das Häßliche streift. Es verbindet in seiner Laune, was man zu trennen, es trennt, was man zu verbinden pflegt. Der Englische Spleen ist reich an bizarren Einfällen. Schwangere Frauen, in der Entwicklung begriffene Mädchen haben öfter bizarre Gelüste, z. B. Tabacksasche zu genießen. Hypochonder quälen sich

mit bizarren Einbildungen. Die Liebe als Leidenschaft reizt auch zu bizarren Handlungen, wie der Troubadour Peire Vidal aus Toulouse sich dadurch vorzüglich im Andenken erhalten hat. Wir können seinen sentimentalen Albernheiten von den Deutschen Minnesingern die Ulrichs von Lichtenstein an die Seite setzen (43). In der Architektur und Sculptur kann das Bizarre sich noch wenig geltend machen, weil der Ernst und die Eigenthümlichkeit des Materials diese Künste seine Ausschweifungen hemmen. In der Malerei gewinnt es schon einen bedeutenden Spielraum, namentlich durch ganz eigene Farbentöne. In der Musik kann es natürlich die Unergründlichkeit seiner Metamorphosen recht nach Wohlgefallen in dem weichen, nachgibigen, unbestimmt-bestimmten Element der Töne auslassen und die Musik nennt auch manche ihrer wunderlichen Schöpfungen ausdrücklich Capricen. In der Poesie endlich versteht sich die mannigfaltigste Darstellung des Indefinissabeln, was im Bizarren liegt, von selbst. Shakespeare hat ihm in einigen seiner Lustspiele glänzende Verherrlichungen angedeihen lassen. Unter den neuern Franzosen zeichnet sich Balzac in der Kunst aus, das Bizarre zu idealisiren. So hat er einen Roman geschrieben, welcher den Swedenborgianismus schildert. Die Heldin desselben erscheint wegen ihrer engelhaften Natur den Männern als Jungfrau, als Seraphita, den Frauen als Jüngling, als Seraphitus. Dieser psychologische Hermaphroditismus führt nun auch zu bizarren Situationen. Unter den neuern Deutschen Autoren hat Gutzkow eine vorzügliche Begabung zur Erfindung bizarrer Charaktere und Situationen. Sein Mahaguru, seine Wally, seine Seraphine, sein Nero, sein Prinz von Madagascar, sein Blasedow, sein Hackert in den Rittern vom

Geist sind im eminentesten Sinn bizarr und berühren eben so oft das Erhabene als das Lächerliche. In der Schöpfung des nachtwandlerischen, geheimpolizeilichen, häßlichgeistvollen, boshaftguten Hackert hat Gutzkow das Bizarre auf das Treffendste geschildert. Im Prinzen von Madagascar hat er das Bizarre besonders in die Situationen gelegt. Welche bizarre Lage des Prinzen, von seinen eigenen Unterthanen gefangen und als Sclav verkauft zu werden! Auch in kleinern Erzählungen wird man bei Gutzkow die Neigung zum Bizarren als ein Hauptingrediens finden bis zur köstlich erzählten Geschichte jenes Kanarienvogels hin, der sich seltsamer Weise in sein eigenes Spiegelbild verliebte und aus Melancholie über die Unrealität seines vis à vis starb. Selbst Charakterbilder solcher Art sind Gutzkow außerordentlich gelungen, wie sein Portrait Schottky's, zu welchem wohl nur Schall's Portrait von Laube als Pendant gelten kann.

Die pointirte Abenteuerlichkeit, die phantastische Beweglichkeit des Bizarren, machen es zur Ironie des Gewöhnlichen und lassen es in dieser Richtung selbst an eine kokette Gesuchtheit streifen. Wie leicht dieselbe ins entschieden Häßliche fallen kann, sehen wir zuweilen bei Tieck, der so reich an ächt bizarren Gestalten ist. In der Novelle: Eigensinn und Laune, läßt er die Heldin Emmeline zuletzt als Bordellwirthin auftreten. Diese Laune ist häßlich und ihre Motivirung übergeht der Dichter, während er die sonstigen Verirrungen Emmeline's in einem Zusammenhange darstellt, der sie einigermaaßen begreifen läßt. Emmeline konnte einen Kutscher heirathen wollen, konnte sich von einem leichtsinnigen Commis schwängern lassen, konnte einen Geldaristokraten heirathen, konnte mit einem Officier durchgehen, in welchem sie doch den Kutscher Martin wiederfand — brauchte

ſie aber ſo tief zu ſinken, daß ſie aus der Proſtitution ein Gewerbe machte, ein Gewerbe nicht blos für ſich, ſondern in der ſcheußlichſten Weiſe, als Vorſteherin eines Bordells? Dieſer Ausgang iſt mehr als bizarr. Emmeline zeigt bis dahin Eigenſinn und Laune, aber nicht dieſe empörende Gemeinheit. — Von dem Bizarren iſt das Barocke ſchwer zu unterſcheiden. Man könnte aber wohl ſagen, daß es darin beſtehe, dem Gewöhnlichen, dem Zufälligen und Willkürlichen durch die Außerordentlichkeit der Form eine Bedeutung zu geben. Man leitet das Wort von einer bekannten Schlußform ab, welche den Namen baroco hat; nach Andern ſoll es ſo viel als ſchief bedeuten und von den vertieften Rahmen gebraucht ſein, die mit ſchräger Fläche zum Bild oder Spiegel ſich abſenken und noch jetzt Barockrahmen heißen. Sollte es aber nicht von baro herkommen, im Lateiniſchen ein dummer Menſch, im Italieniſchen ein falſcher Spieler, Schurke? Sollte nicht das Barocke den Begriff des falſchen Spiels auf das Spiel mit dem Zufälligen übertragen haben? Es liegt in ihm eine gewiſſe Keckheit und Schroffheit der ſich ſelbſt überbietenden Willkür, die oft in's Komiſche, aber auch ins Grauſame und Düſtere überſpringen kann, wie wir dies in den Strafen der Völker finden, die oft eben ſo brutal als barock waren — und leider noch ſind. Jener Syriſche Paſcha fand ſogar ein offenbar ſehr barockes Vergnügen darin, die Geſichter von Verbrechern höchſt eigenhändig mit einem Meſſer künſtleriſch zu bearbeiten, um Naſen, Ohren und Lippen die ihm genehme Geſtalt zu geben. Eugene Sue hat das Barocke zuweilen mit vielem Geiſt, immer jedoch nach der grauenhaften Seite hin, darzuſtellen verſtanden. In der Mathilde, ſeinem vollendetſten Roman, hat er die tiefe Bosheit des Fräulein von Maran durch

bizarre Launen und barocke Wendungen sehr charakteristisch gezeichnet. Die Willkür dieser satanischen Person äußert sich nämlich auch in der Schöpfung von Worten, die nur in ihrem Lexikon zu finden sind, wie z. B. wenn sie, etwas sehr bemerkenswerth zu finden, sagt: c'est pharamineux! ...

Dem Barocken, wie dem Bizarren verwandt, und doch von ihnen durch eine individuelle Paradoxie verschieden ist das Groteske. Seinen Namen hat es — nachdem es längst in aller Komik existirte — in Italien zur Zeit Leonis von einer besondern Art der Bild- und Silberarbeit erhalten, worin verschiedene Stoffe in seltsamer Mischung zusammengewürfelt wurden; dann wurde das Wort auf die buntscheckige Manier übertragen, mit welcher Grotten und Gartenhallen, Wasserbecken u. dgl. mittelst farbigter Steine, Korallen, Muscheln, Erzstufen, Moos ausgelegt wurden. Von diesem Buntgemisch ging der Name auf alle Formen über, in denen ein sonderbares Durcheinander unberechenbarer Sehnsucht und unerwarteter Sprünge unsere Aufmerksamkeit eben so sehr fesselt als zerstreuet. Nun wurden auch die Tänzer, die in Verrenkungen wunderlichster Art uns vergessen machen, daß sie, wie wir, Knochen haben, Grotesktänzer genannt. Ihr Beinausspreizen, ihr Wippen, Wiegen, Drehen, Froschhüpfen, Bauchkriechen, ist wahrlich nichts weniger, als schön; es ist auch nicht komisch, aber es ist als eine Willkür, die aller Gesetze zu spotten scheint, grotesk. Flögel hat als Fortsetzung seiner Geschichte der komischen Literatur Collectaneen hinterlassen, die man unter dem Titel einer Geschichte des Grotesk-komischen 1788 herausgegeben hat. In dieser Geschichte beschäftigt er sich vom Satyrspiel der Griechen an vorzugsweise mit dem Hanswurst, den Marionetten, den Nasenfüßen und Gaukler-

[illegible] und versteht unter dem Groteskkomischen besonders das Niedrigkomische, zumal wie es ins Derbsinnliche, Unzüchtige und Rohe übergeht. Schon 1761 hatte Möser seinen Harlequin oder Vertheidigung des Groteskkomischen geschrieben und den Begriff desselben ebenfalls vorzüglich an den Italienischen Masken nach Riccoboni erläutert. Er nimmt es auch als gleichsinnig mit dem Niedrigkomischen, mit der Possenreißerei, mit der zweideutigen Anspielung. Seine Heirath Harlequins oder die Tugend auf der Schaubühne (abgedruckt in den sämmtlichen Werken, herausgegeben von Abeken, Berlin 1843, Th. 9., S. 107. ff.) ist jedoch ziemlich zahm gehalten. Das Groteske ist in vieler Beziehung der Kindergeschmack, die Chinesische Aesthetik.

Das Bizarre, Barocke und Groteske können ins Burleske übergehen. Burla heißt im Italienischen und Spanischen Spott. Von Italien kam die burleske Manier nach Frankreich und wurde hier vorzüglich durch Scarron's Travestirung der Aeneide so verbreitet, daß die kurzen Verse derselben schlechthin als burleske Verse in Umlauf kamen und sogar die Geschichte Christi ganz ernsthaft, aber, wie schon der Titel meldete (44), in burlesken Versen bearbeitet ward. Das Burleske ist die parodische Ueppigkeit der Willkür, die zur Ausführung heiterer Caricaturen außerordentlich geeignet ist. Aus diesem Grunde macht es die Seele des Italienischen Maskenspiels und aller ihm ähnlichen Komik aus. Das stumme Spiel, was wir, aus dem corrumpirten aczioni, lazzi nennen, gehört dem Burlesken als seine eigentlich classische Darstellung an. Der schöpferische Uebermuth muß mit seinem tollen Sprudelgeist diese unbeschreiblichen Gesten, Beugungen, Sprünge, Faxen, Grimassen hervorbringen, die nur im Moment ihrer Bewegung und im Contrast mit ihren Um-

gebrungen ein Intereſſe haben. Im heutigen komiſchen Vaudeville hat es ſich eine feinere Exiſtenz zurecht gemacht. Die Franzoſen beſitzen namentlich an der Parodie der Engländer einen unendlichen Schatz für burleske Erfindungen, wie z. B. im Vaudeville Sport und Tuff. Wegen des Parodiſchen, lieben ſie es aber überhaupt und man wird beobachten können, wie ſehr es ihre Schauſpieler aus einer Rolle herauszufinden und zu entwickeln verſtehen. Man nehme z. B. ein Vaudeville, wie den Koch Watel, im Chapeau in der Küche, ſo iſt dieſe Rolle, in der auch Seydelmann ſo claſſiſch war, ohne die Schönfärberei des Schauſpielers in burlesken Mienen und Geberden nur die Hälfte deſſen, was ſie ſein ſoll. Watel will ſich eines mißrathenen Puddings halber mit dem Küchenmeſſer ermorden. Die Ehre der Kochkunſt, die Ehre ſeiner Ahnen befiehlt es ihm. Dieſe Scene iſt köſtlich, ſobald ſie als burleske Parodie des Pathos der großen Tragödie geſpielt wird. Watel, mit der weißen Schürze, mit der weißen Mütze des Kochs bekleidet, wahlbleibt, das Küchenmeſſer ſchwingend, hält einen rührenden Monolog, der uns vor Lachen faſt erſticken macht — wenn die Genialität des Schauſpielers die Burleske in der Gewalt hat. Vorſchreiben läßt ſich dergleichen nicht. In dem Vaudeville, les vieux péchés, ſahen wir einen ehemaligen Pariſer Lanzmeiſter, der unter anderm Namen ſich als wohlhabender Rentier in ein Städtchen der Provinz zurückgezogen, ſich die Achtung und das Vertrauen ſeiner Mitbürger erworben hat und endlich zum Maire ernannt wird. Sobald nun dieſer treffliche Mann in Affect geräth, fällt er unwillkürlich in ſymboliſche Tanzexercitien, ſo daß das Pathos der magiſtralen Würde und das frivole Enjambement des Ballets höchſt burlesk ſich widerſprechen. Nur die Laune des Schauſpielers,

nur seine burleske Grazie kann ermöglichen, daß dieser Widerspruch nicht ein unerträglich häßlicher werde. Oder man vergegenwärtige sich jenes Vaudeville, in welchem ein alter Rentier der Fanny Elsler nachreist, und im Gasthof, als er Morgens Toilette macht, von der Vorstellung ihrer Nähe bezaubert, in selige Erinnerung verloren, mit der Barbierserviette um den Hals und dem Rasirmesser in der Hand der liebenswürdigen Tänzerin ihre anmuthig verführerische Cachucha auf das Scheußlichste aber Lächerlichste nachtanzt.

Dergleichen ist burlesk. Wenn wir uns mit diesen Veranschaulichungen in das dramatische Gebiet verloren haben, so müssen wir bemerken, daß dies nur geschehen ist, weil dasselbe das Maximum der burlesken Energie möglich macht, keineswegs jedoch, als ob nicht andern Kunstgattungen das Burleske eben so wohl möglich wäre. Die Poesie besitzt sogar gewisse stereotype Mittel, das Burleske zu erzeugen, wie im gezwungenen Reime, in der Sprachmischerei, im Jargon, wovon oben schon bei einer andern Gelegenheit gehandelt worden (45). Worin liegt hier das ästhetisch Erlaubte? Offenbar darin, daß in dem, was wir an sich als häßlich verurtheilen müßten, die Freiheit als ein heiteres Spiel sich geltend macht und durch die bewußte Maaßlosigkeit der Willkür das Häßliche ins Lächerliche verklärt. Einen unrichtigen Reim wird z. B. Niemand schön finden. Ein gezwungener Reim verzerrt ein Wort, um es zum richtigen Reim zu machen. Diese Mißhandlung der Sprache ist auch nicht schön; weil sie aber aus der Freiheit entspringt, welche die Sprache selber geschaffen hat und aus welcher heraus das Wort auch so heißen könnte, so müssen wir lachen. Dasselbe ist der Fall mit den Fischartschen und ähnlichen Wortungeheuern. Wenn eine bekannte Parodie

des Mignonliedes anhebt: „Nach Italien, nach Italien, Möcht' ich, Alter, nur einmalgen!", so ist das Zeitwort: einmaligen, ein unerhörtes, unmögliches. Aber die burleske Laune wagt sich damit hervor und fordert unser Lachen heraus.

Wegen der Verwandtschaft, worin das Bizarre, Barocke, Groteske und Burleske unter einander stehen, wird die Posse, die komische Oper und der komische Roman sie uns in den mannigfaltigsten Uebergängen vorführen. Cramer, Jean Paul und Tieck bei uns, Smollet und Sterne bei den Briten, Scarron und Paul de Kock unter den Franzosen, haben uns solche Verschmelzungen gegeben. Tieck ist hierbei weniger in der Anlage des Ganzen, desto mehr im Detail glücklich. Welch' ein barocker Einfall, in der Novelle: die Gesellschaft auf dem Lande, den Accusativ als einen anmuthigen, freundlich entgegenkommenden Jüngling, den Dativ als einen sitzenden, bärtigen, verdrießlich auf seinen Schooß niederschauenden Alten zu bilden. Dazu aber die burleske Rechtfertigung, die in pathetischem Ton ausführt, daß mit dieser Erfindung den bildenden Künsten, die sich an der antiken und Nordischen und christlichen Mythologie erschöpft hätten, ein ganz neues Feld aufgethan sei. Welch' eine Zukunft, wo auch der fürstliche Infinitiv, der souveraine Imperativ von Bildhauern und Malern würden verherrlicht werden! Diese Rede ist eine Meisterstück der feinsten Burleske. Paul de Kock steht in dem Ruf, frivol zu sein. Er ist es auch, allein er ist dennoch weit weniger gefährlich, als so manche andere wohlgelittene Schriftsteller, weil er nämlich komisch, weil er vor allen Dingen grotesk und burlesk ist. So läßt er z. B. in einem seiner Romane einen jungen Mann endlich ein Rendezvous mit seiner Ge-

Liebhaber in einem Gartenpavillon hoffen. Er kommt auch zum Pavillon, verirrt ſich aber in ein anderes Zimmer, muß, unter ein Sopha gekauert, die Zärtlichkeiten zweier Gatten mitgenießen, die ſich ſchlafen legen, ſchleicht, als ſie ſchlafen, aus der Stube, findet die Treppe, findet das rechte Zimmer, findet die Geliebte. Kaum aber hat er ſich ihr im Bette zugeſellt, als Feuer ausbricht. Es entſteht Lärm, er muß fliehen, ergreift aber in der Eil die Kleider ſeiner Geliebten, flüchtet mit ihnen durch ein Fenſter und entkommt glücklich über die Gartenhecke. Da will er ſich anziehen, findet zu ſeinem Schrecken das Damengewand, muß nothgedrungen in daſſelbe ſchlüpfen und erlebt nun, in dieſer grotesken Verkleidung auf dem kurzen Wege nach Paris tauſend Abenteuer. Nicht die Willkür, aber der Zufall iſt hier burlesk.

c) Das Rohe.

Die Gemeinheit überhaupt iſt die Entſiedigung der Freiheit unter eine Nothwendigkeit, die nicht ihre eigene iſt. Als Rohheit iſt ſie eine Hingebung an eine Abhängigkeit von der Natur, welche die Freiheit aufhebt, oder ein Hervorbringen von Zwang gegen die Freiheit, oder ein Verhöhnen des abſoluten Grundes, auf welchem alle Freiheit beruhet, des Glaubens an Gott. — Das Majeſtätiſche kann auch dem Leiden verfallen, aber nur von ſeiner endlichen und ſterblichen Seite, die es der äußern Gewalt preisgeben muß, während es ſich in ſich als frei behauptet und daher gerade im Leiden die durch daſſelbe unverkümmerte Unendlichkeit ſeines Handelns um ſo energiſcher zu bewähren vermag, wie Rückert ſo ſchön ſagt:

Es trübt die ſchmutzge Welle, die reine Perle nicht,
Ob ſich ihr Schaum auch wüthend an ihrer Schale bricht.

Die Roheit widerſpricht ſich noch nicht, wenn ſie noch unvollkommen ſich ausdrückt, wovon ſchon in der Einleitung gehandelt worden. Gegen die höhere, gegen die letzte Stufe der möglichen Entwicklung gehalten, können die noch unreifen Geſtalten unſchön erſcheinen und, ſofern ſich die werdende Kraft darin gewaltſam hervordrängt, eine rohe Form haben. Eine ſolche Exiſtenz entſpricht dann in ihrer Realität noch nicht vollkommen ihrem Begriff, allein dies Nichtentſprechen iſt keineswegs ein Widerſprechen, vielmehr auf dem Wege zur wirklichen Congruenz des Weſens und ſeiner Erſcheinung. Die Rohheit, die wir dann ausſagen müſſen, iſt nicht eine dem Schönen conträr entgegengeſetzte Häßlichkeit. Es ſind niedrigere, oft unvermeidliche Stadien, welche die Exiſtenz durchlaufen muß, ſucceſſiv ihren Begriff vollſtändig zu realiſiren. Die rohe Anlage iſt ein Zuſtand der Anfänglichkeit, der die Schönheit nicht poſitiv von ſich ausſchließt und dem wir den Zuſtand der Ausglättung und Ausfeilung, der Politur entgegenſetzen. In dieſem Sinn kann Rohheit, ſofern ein Ueberſchwang gährender Productionskraft darin waltet, uns ſogar ein Unterpfand künftiger Tüchtigkeit ſein. Der große Inhalt einer Conception kann in mangligen Entwürfen erſcheinen, aus denen Rohheit dennoch ihre möglichſt, ihnen ſchon innewohnende Schönheit hervorleuchtet. Handzeichnungen von Bildhauern und Malern, Bauplänen, dramatiſche Skizzen, können uns in ihrer embryoniſchen Geſtalt doch ſchon die ganze Unentbehrlichkeit ächter Kunſt offenbaren. In den Erſtlingswerken nationaler Kunſtbeſtrebungen finden wir mit der Rohheit der Darſtellung doch oft ſchon einen Keimus wahrhafter Schönheit verbunden, deſſen Ringen mit der Unvollkommenheit der Erſcheinung etwas tief Ergreifendes haben kann. Ganz unbedenklich

kann man selbst von einer rohen Majestät sprechen, weil es möglich ist, daß ihre Größe und Macht noch der feinern Ausarbeitung entbehrt, wohl aber schon in dem freien, unabhängigen, kühnen Wurf der ganzen Gestaltung sichtbar wird.

Diese Art der Rohheit betrifft also die Feinheit der Form und die Ausführung in den Detailbestimmungen. Von ihr ist diejenige Rohheit zu unterscheiden, die einen Widerspruch der Freiheit mit sich selber enthält und zwar zunächst dadurch, daß sich dieselbe vom Sinnlichen, welches ihr als ein Mittel untergeordnet sein sollte, abhängig macht. Der Geist soll das Sinnliche genießen, ohne in diesen Genuß völlig aufzugehen und ihm seine freie Herrschaft darüber aufzuopfern. Die Häßlichkeit der Gefräßigkeit, Trunksucht und Ausschweifung liegt in einer Gebundenheit der Freiheit, die gegen ihren Begriff ist. Weder die Ernährung noch die Zeugung als solche sind, als eine reine Notwendigkeit der Natur, unschön. Sie werden es erst, sofern sie die Freiheit des Geistes unterjochen. Für die Thierwelt kann daher diese Gestalt der Häßlichkeit, als eine durch sittliche Begriffe vermittelte, nicht existiren. Dem Thiere fehlt die Freiheit der Gesinnung, die Vergleichung seines Zustandes mit einem seinsollenden Begriff. Schielen wir jedoch, wie in der Fabel geschieht, den Thieren analogisch die Vorstellung unserer Freiheit unter, so kann auch das Thier kraft solcher Fiktion zur häßlichen Anschauung werden. Die Hyäne z. B. kann dann in ihrer Gefräßigkeit darin scheußlich erscheinen, daß ihre Gier auch die Gräber nicht verschont und ihr unersättlicher Schlund auch die Leichen verschlingt. Es tritt hier also ein ethisches Moment ein, das unser Urtheil bestimmt. Weil jedoch Entäußerung und Ver-

gung an sich nothwendige Acte der Natur sind, so kann die Komik gerade an ihnen außerordentliche Mittel gewinnen, indem der Mensch, wenn er von der strengen Gesetzmäßigkeit der Freiheit abfällt und sich dem Sinnengenuß behaglich überläßt, die Schuld von sich auf die Natur abwirft, der er nur als ein homuncio seinen Tribut zahle, wie der Französische Leichtsinn sich dafür die Phrase erfunden hat, zu sagen: c'est plus fort, que moi. Ohne Laune aber ist dies nicht möglich. Alle Tisch- und Trinklieder, die nicht von ihr durchathmet werden, sind häßlich. Die Komik kann mit dem Naturtriebe auch ironisch spielen. Sie kann die Leidenschaft für den sinnlichen Genuß scherzhaft übertreiben, als ob für den Menschen oder gar für die Götter nichts Höheres und Wichtigeres existirte. So haben die antiken Komiker den Herakles gern als einen Landstreicher dargestellt, dessen Hunger durch nichts zu stillen. Aristophanes hat dieser Hanswurstiaden gespottet, ihre Manier jedoch beibehalten z. B. in den Fröschen. Von den Satyrspielen ist uns nur der Euripideische Kyklops erhalten, der uns die colossale Rohheit des Polyphemus vorführt. Im Gargantua und Pantagruel hat der gelehrte und weltkundige Arzt Rabelais den Parisern ein Spiegelbild ihrer Unsitten vorgehalten, indem er Saufen und Fressen als ein ernstes Studium schildert, mit welchem sich die Helden auf der Universität in gründlicher Forschungslust beschäftigen. In Immermanns Münchhausen treffen wir den Bedienten Karl Buttervogel, wie er zum gnädigen Fräulein von Posemuckel nur deshalb eine brennende Liebe fingirt, um von ihr mit fetten Butterbröden und sonstigen Victualien regalirt zu werden. — Für die komische Behandlung des Geschlechtstriebes ist diejenige Situation vorzüglich günstig, welche die Nothwendigkeit der Natur

ganz verleugnete, ihr in falſchem Hochmuth eine eingebildete Naturloſigkeit entgegenſetzen möchte und nun, von der Macht der Natur überraſcht, zu einer halb unfreiwilligen Anerkennung derſelben gezwungen würde. Dieſer komiſche Zug durchzittert ſchon die altindiſchen Geſchichten jener Büßerkönige, die den Göttern durch ihre Kraft gefährlich zu werden drohten und denen ſie daher eine der reizendſten Apſaraſen zuſchickten, ſie in ihrer heiligen Einſamkeit zu verführen. Derſelbe Zug belebt eine Unzahl der mittelalterlichen Erzählungen, welche den in ihnen enthaltenen Contraſt am ziervollſten in jenen Geſchichtchen vorgeſtellt haben, wie Alexander dem Ariſtoteles eine Buhlin zuſendet, die den Philoſophen von der Höhe ſeiner Abſtractionen dadurch herab ſchmeichelt, daß er, auf allen Vieren kriechend, es ſich gefallen läßt, ihre holde Bürde auf ſeinem Rücken umherzutragen, in welcher unwürdigen Beſchäftigung ihn der lachende Alexander überraſcht. Welche ſchlüpfrige Hiſtorien im Boccaccio und im Wieland auf dieſem Elemente beruhen, iſt bekannt genug.

Obwohl nun der Erhaltungs- wie der Gattungstrieb nur durch ſittliche Weihe oder durch die Komik äſthetiſch möglich werden, ſo iſt es doch intereſſant, zu ſehen, wie mit den natürlichen Folgen ihrer Befriedigung Zuſtände verbunden ſein können, die äſthetiſch uns noch roher zu erſcheinen vermögen. Die Natur zwingt z. B. den Menſchen, wie das Thier, zur Entäußerung des Ueberflüſſigen und zwar in einer noch viel dringlicheren Weiſe, als zum Eſſen und Trinken ſelber, weshalb wir auch im Deutſchen dieſe gemeine Nothwendigkeit mit einem beſondern Wort Nothdurft nennen. Der Organismus befreiet ſich damit von dem, was er zu ſeinem Leben nicht hat verwenden können,

und es als sein eigenes Produkt von sich ausscheidet, was ein vom Organismus producirtes Unorganisches, ein vom Leben getödtetes Dasein ist. Diese Entäußerung ist, wie nothwendig sie sei, häßlich, weil sie den Menschen in der niedrigsten Abhängigkeit von der Natur erscheinen läßt. Es sucht daher auch die Verrichtung der Nothdurft, so viel es kann, zu verbergen. Das Thier ist natürlich in Ansehung auch dieses Actes sorglos und nur die reinliche, sich immer belaubende und putzende Katze verscharrt ihren an heimlichen Orten entleerten Koth. Das Kind thut anfänglich wie das Thier und die Unschicklichkeit der lieben Kleinen kann den Gesellschaften conventioneller Formen gegenüber sehr unangenehm ergötzliche Contraste hervorbringen. Die Darstellung der Nothdurft ist daher unter allen Umständen unästhetisch und nur die Komik kann sie erträglich machen. Potter hat eine „pissende Kuh" gemalt, die zuletzt nach Petersburg hin um einen ungeheuern Preis verkauft ist; wäre Potter aber nicht ein so guter Thiermaler gewesen, so würde auch die exacteste Copirung der Kuh in jenem Zustand gerade den Werth des Kunstwerks wohl nicht gesteigert haben. Wir gestehen uns, daß wir das Pissen der Kuh wohl missen könnten und daß aus ihm heraus uns keine ästhetische Befriedigung erwächst. Dennoch dürfen wir an das Thier nicht den Maaßstab des Menschen legen und dies ist der Grund, weshalb eine „pissende Kuh" uns nicht verletzt. Wir müssen hier ungefähr sagen: quod licet bovi, non licet Jovi. Im Beisel hätte eine bekannte Fontaine, an welcher die Muth der fashionablen Welt vorüberströmt, Mannekenpis, weil ein derber Junge das Wasser pißt. Aber diese Niederländische Komik ist kaum noch komisch, denn Wasser soll rein, soll eben Wasser sein und es mischt sich vieles Widriges

in die Vorſtellung, aus ſo entſtandenem Waſſer zu ſchöpfen und zu trinken. Wenn Rembrand dagegen den Ganymed gemalt hat, wie er, vom Adler emporgetragen, in der Ueberraſchung vor Schrecken nach Kinderart pißt, ſo iſt das wirklich komiſch. Der feiſte Junge hält in der Linken noch die Weintraube, die er ſich hat ſchmecken laſſen, als der Vogel des hochher donnernden Zeus ihn ergriffen und ihm mit der Kralle das Hemdchen über ſeinen rundlichen Hintern emporgezogen hat. Wie Ariſtophanes das Haſiren sogar auf die Bühne gebracht hat, iſt in anderer Hinſicht oben ſchon erwähnt. Im Pfaffen von Kalenberge, im Pfaffen Amis und im Eulenſpiegel wimmelt es von ſo grobſtäthigen Scherzen. Auch der häßliche, cyniſche Motiv mit ſeinen ganzen Italieniſchen Sippe gehört hierher.

Die übermäßige Befriedigung des Nahrungstriebes kann als Folge die Geſtalt auch wampig, wanſtig und dadurch häßlich machen, eine Deformität, die von der Komik immer auf's Neue zu ganz unfehlbarem Effect ausgebeutet wird, wenn auch ſchon Ariſtophanes darüber ſchmält, daß die Komiker, Lachen zu erzwingen, es ſich mit der Anwendung von Dickbäuchen zu bequem machten. Der dicke Bauch, der ſo viel Inconvenienzen mit ſich bringt, vor welchem der Inhaber ſeine eigenen Füße nicht mehr ſehen kann, der ſo haft den Dichtern das Aeſthetiſche, den Prieſtern das Geiſtliche nimmt, der dicke Bauch, den man vor ſich hertragen muß und der an einer Straßenecke eher, als ſein Träger, ſichtbar wird, iſt bis zum Spießbauch, das ſchalkiſchen Punch herunter ein Liebling der niedern Komik geweſen. Ohne Geiſt, ohne Witz, ohne Ironie iſt das Lächerliche eines Dickbauchs allerdings ſehr dünn, bei einem Falſtaff aber wird er zu einer unerſchöpflichen Fundgrube humoriſtiſcher Züge.

Trunkenheit kann liebenswürdig erscheinen, so lange sie die Freiheit des Menschen steigert und ihm nur die Schranken wegräumt, die ihm sonst einengen. Als enthusiastische kann sie daher die Gestalt sogar verklären, wie die festliche Raserei der himmelanschauenden Mänaden. Dem Silenos hat das Bakchische Feuer zwar den Gebrauch seiner Füße geraubt; man muß ihm auf den Esel helfen; allein sein sinniges Lächeln zeigt, daß die göttliche Trunkenheit die Gegenwart seines Geistes nur intensiver gespannt, keineswegs vernichtet hat. Der Uebergang des Trunkenen aus der Besonnenheit in die Unbewußtheit ist die Zeugestätte für die Possenreißerei und selbst für die feinere Komik, wenn sie Jemand als „bespitzt" darstellt. Erreicht aber die Trunkenheit einen Grad, der dem Menschen alle Besinnung raubt, so wird sie nothwendig häßlich. In vielen Aesthetiken wird zwar ohne Weiteres vom Betrunkenen so gesprochen, als ob er unmittelbar lächerlich sei. Dies ist jedoch keineswegs der Fall, denn der Untergang der persönlichen Freiheit, den im Menschen dem Thier nähert, kann nur häßlich erscheinen. Lächerlich kann dieser Zustand nur so lange sein, als er die Freiheit im vergeblichem Kampf mit der Natur darstellt und wir bei dieser Anschauung von aller sittlichen Zurechnung einstweilen absehen. Das Lallen und Stottern des Trunkenen, sein Schwanken, sein unbemachtes Ausplaudern von Geheimnissen, seine Monologe, seine Dialoge mit nicht vorhandenen Personen, seine Kreuz- und Querzüge von A bis Z sind komisch, so lange sie noch eine gewisse Selbstbeherrschung verrathen. Schon kann der Betrunkene nicht anders als dem Zufall und der Willkür anheimfallen, aber noch möchte er anders und dieser Schein hat im Nebel seines Unbewußtseins untergehenden Freiheit für uns komische Reize. Wegen dieser Unent-

behrlichkeit der Mimik und der Tonmalerei ist es, daß nur Pantomimen und Dramatiker diesen Zustand recht erfolgreich benutzen können, was sie denn auch so häufig gethan haben, daß Beispiele anzuführen entrathen werden kann.

Blähungen sind unter allen Umständen etwas Häßliches. Weil sie aber gegen die Freiheit des Menschen etwas Unwillkürliches behaupten, weil sie ihn oft zu seinem Schrecken am unrechten Ort überraschen, bei einer schnellen Bewegung ihm unbeaufsichtigt entschlüpfen, so haben sie die Eigenschaft eines neckischen Kobolds, der unangemeldet sans gêne in Verlegenheit setzt. Die Komiker haben sich daher ihrer im Grotesken und Burlesken immer bedient, mindestens in Anspielungen. Es können die lächerlichsten Scenen durch diese „tönenden Unschicklichkeiten" hervorgebracht werden, unter welchen von den bekannten die Anekdote vom Förster und seinen Hunden gewiß die ergötzlichste ist. Karl Vogt erzählt sie auch in seinen Bildern aus dem Thierleben (46). Weil wir Menschen, wie wir auch sonst an Alter, Bildung, Wohlstand und Rang uns unterscheiden mögen, uns in dieser unwillkürlichen Niedrigkeit unserer Natur begegnen, so verfehlen auch die Anspielungen darauf selten, dem Publicum ein Lachen abzunöthigen und die niedere Komik liebt daher alle hieher einschlägigen Grobianismen, Unflätherein und Tölpeleien außerordentlich. Auch der eleganteste Circus producirt sie in seinen Clowns doch von Neuem. Ohne Witz, mindestens ohne Laune, sind sie überaus schaal, dürftig, abstoßend, ja wahrhaft widrig; die bengalische Flamme des Witzes vermag freilich selbst die Cynismen zu begeisten. In Paris hatte ein Hundescheerer sich zwei Hunde auf seinen Schild malen lassen, die sich gegenseitig in den Hintern rochen. Darunter hatte er aber

die Worte geschrieben: Au bon jour des chiens! und alle Welt lachte.

Von diesen Natürlichkeiten, die dem Menschen selbst bei größter Vorsicht ἀτοπῶς καὶ ἀκαιρῶς passiren können, ist die Gemeinheit des Obscönen verschieden, weil dasselbe schamlos ist. Die Scham ist heilig und schön, denn sie drückt das Gefühl des Geistes aus, seinem Wesen nach über die Natur hinaus zu sein; naturlos kann er nicht sein, aber naturfrei sollte er sein. Die Natur kennt die Scham nicht und das liebe Vieh, wie man im Deutschen sagt, schämt sich nicht; der Mensch aber, seines Unterschiedes von der Natur sich innewerdend, schämt sich. Das Obscöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham. Schon eine zufällige und unabsichtliche Entblößung erweckt Verlegenheit, vielleicht einen peinlich komischen Moment, aber sie ist nicht obscön. Bei Kindern, bei unbefangen Badenden, bei schönen Statuen oder Bildern, die den nackten Körper in seiner Totalität darstellen, wird Niemand von Obscönität reden, denn auch die Natur ist göttlich und auch die Schamglieder sind an sich ein eben so natürliches, gottgeschaffenes Organ, als Nase und Mund. Feigenblätter aber, auf die Schamtheile von Statuen geklebt, bringen schon obscöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isoliren. Man wolle dies nicht so verstehen, als sollte gesagt sein, daß die Kunst nicht wohl thue, keusch zu sein; wir wollen nur bemerklich machen, daß Keuschheit und Prüderie nicht dasselbe ist. Das Obscöne beginnt erst mit der sexuellen Beziehung, weil das geschlechtliche Gefühl das Schamglied des Mannes erregt und ihm eine häßliche Form gibt, die in diesem Zustande zur übrigen Gestalt in ein Mißverhältniß tritt. Das Weib ist von der Natur schöniger behandelt worden, aber

die Katamenien sind es, die ihm doch eine Verhüllung der Scham aufdrängen. Alle Darstellung der Scham und der Geschlechtsverhältnisse in Bild oder Wort, welche nicht in wissenschaftlicher oder ethischer Beziehung, sondern der Lüsternheit halber gemacht wird, ist obscön und häßlich, denn sie ist eine Profanation der heiligen Mysterien der Natur. Alles Phallische, obwohl in den Religionen heilig, ist doch, ästhetisch genommen, häßlich. Alle phallischen Götter sind häßlich. Der Priap in der Geradlinigkeit seines aufgesteiften Gliedes ist häßlich. Die Masken der alten und die Mohabazzin oder Straßenschauspieler der neuen Aegyptier, die mit beweglichen Gliedern ein obscönes Spiel treiben, oder gar die Zwergfiguren der Römer mit ihren colossalen männlichen Gliedern, der Sannio, der Morion, der Drillops, sind häßlich, denn der Penis einer solchen Figur ist beinahe so groß, als sie selber (47). — Ist aber schon die Ostentation der Schamglieder an sich häßlich, so muß die Häßlichkeit sich noch steigern, wenn die sexuelle Beziehung in bestimmter Weise hervortritt, wie z. B. im Indischen Lingam, der den Phallus in der Yoni d. h. in den weiblichen Schamtheilen steckend darstellt, was freilich innerhalb des Indischen Cultus religiös gemeint ist. Wie viele Menschen übrigens auf diesem Indischen Standpunct auch in Europa stehen, wie sehr die Phantasie der Menge sich immer mit Phallischen Bildern befleckt, sieht man in jeder Stadt, wo eine Mauer, ein Thorweg nur recht frisch und rein angestrichen zu werden braucht, um schon Tags darauf mit solchen Figuren besudelt zu sein. Im Mittelalter war es eine Zeitlang sogar üblich, dem Zuckerwerk des Nachtischs phallische Formen zu geben. — Alle Priapeischen Bilder, Gedichte und Romane sind daher häßlich, mit einem wie großen Aufwand von Phantasie,

Witz und technischer Virtuosität sie auch gemacht seien. Man sehe die Uebersicht der weitläufigen, hiehergehörigen Romanlitteratur in D. L. B. Wolf's Geschichte des Romans §48). In der Malerei fingen die Pornographen, welche die verschiedenen τρόποι τῆς Ἀφροδίτης darstellten, zur Zeit Alexanders an; für die moderne Welt haben die bekannten Bilder des Pietro von Arezzo und die von Julio Romano gezeichneten von Raimondi gestochenen Figuren den Grund zu solchen Darstellungen gelegt. Im Roman hat Petronius mit seinem Satyrikon das Fundament solcher obscön wollüstigen Schilderungen mit einer gewissen Großheit der Anschauung gegeben, die seinen Nachfolgern fehlt. Nichts wohl ist für diese infame Gattung charakteristischer, als daß Sadé, der sogenannte König der Galeerensclaven, in ihr der vornehmste Classiker geworden ist. Die blasirten Nerven jener Wüstlinge, die Alles durchgenossen haben, kitzeln sich noch in der Phantasie mit solchen Raffinements auf. Eine traurige Erscheinung der neueren Zeit, daß solche obscöne Schriften und Bilder eine immer größere Verbreitung finden und, wie der Touriſt Kohl erzählt, in den Straßen Londons selbst der Jugend schon in die Hände gespielt werden. Auch unser modernes Ballet ist von solchen Elementen inficirt und ästhetisch hauptsächlich dadurch so sehr heruntergekommen, daß es nicht symbolisch die Leidenschaft der Liebe, sondern die Zuckungen der Wollust darzustellen sucht. Diese Pirouetten und Windmühlengestalten, dies freche himmelanschreiende Beinausstrecken und ekelhafte Kreuzen von Tänzer und Tänzerin, werden für den Triumph der Kunst gehalten. Da ist nicht mehr von idealer Schönheit und Grazie, nur von gemeinem Kitzel die Rede. Der Chahut und Cancan sind in dem Tanz der heutigen Ge-

ſellſchaft die unausbleiblichen Conſequenzen eines ſolchen Standpuncts, der nur noch von den halbnackten oder nackten Geſtalten in den lebenden Bildern eines Quirinus Müller überboten werden kann. Der Franzöſiſche Chicard war bis vor einiger Zeit der Gipfel dieſer obscönen Tendenz. A. Stahr, Zwei Monate in Paris, 1851, II., S. 155 beſchreibt ihn folgendermaaßen: „Keine Spur von dem Hingeriſſenſein in den Taumel der Sinne und des Bluts, in jene Trunkenheit der Leidenſchaft, die ihre Entſchuldigung in ſich trägt; keine Ausgelaſſenheit der Jugend, welche die Ueberfülle der Kraft im wilden Rhythmus der Leibesbewegung auffauchzen läßt. Nein, hier war nichts, als kaltes, bewußtes, überlegtes Raffinement des Häßlichen und Niederträchtigen. Dieſer Chicard war der Genius der Polizeiſittlichkeit, die ſich ſelbſt ironiſirt. Die ihm zur Seite ſtehenden Wächter derſelben dienten nur dazu, als Folie den Glanz ſeiner Triumphe zu erhöhen. Denn alles Intereſſe beruhte weſentlich darauf, wie weit er es in der Darſtellung des Abſcheulichen, Sittenloſen zu treiben verſuchen werde, ehe dieſe Wächter der Sittlichkeit ſich geſetzlich berechtigt, erachteten, ſeine Kunſtleiſtungen zu unterbrechen, und ihn ſelbſt von dem Schauplatz ſeiner Triumphe zu entfernen. Es war die Verhöhnung der uniformirten Moral, der betreßten, ſchärpetragenden Sittlichkeit, des für Geld gemietheten Tugendſchutzes, um die ſich das ganze Intereſſe bei dieſem Tanze drehete. Der Chicard wagte das Aeußerſte und er ging als Sieger hervor.“ Dieſe pikante Schilderung iſt jedoch ſehr einſeitig; man vergleiche mit ihr die ausführliche Darſtellung vom Chicard durch Xavier Delord in den Français peints par eux mêmes, II., p. 361—76, (49). — Die Griechen mit ihrem tiefen, ethiſch wahren Kunſtſinn mißbilligten das

Obscöne, dadurch, daß sie es größtentheils halbmenschlich gestalteten Wesen beilegten, wie den Satyrn und den Faunen. Mariren solche Individuen, die sich unterhalb mit Bocksfüßen präsentiren, denn auch höckisch, so darf uns das billig nicht Wunder nehmen. Mehre Pompejanische Bilder zeigen uns Satyrn, wie sie im Wald eine Nymphe beschleichen, die sich in aller Pracht ihrer schneeigen Glieder auf den moosigen Pfühl hingebettet hat. Die Schöne stellt sich gewöhnlich in einer halben Rückenlage der und ist öfter mit einem Schleier bedeckt gewesen, den der genußlüsterne Satyr aufhebt. Mit vor Wollust schauernden Gliedern, in die Erstarrung des Sinnenrauschs verloren, steht hier die ins Thierische fallende Häßlichkeit vor der halbschlummernden Schönheit. Wie ganz anders schauen diese üppigen, obscönedecenten Bilder sich an, als jene erotischen Scenen aus den cubiculis Veneris der Pompejanischen Häuser, wo Liebende in mannigfachen Stellungen dem Werk der Natur obliegen und gewöhnlich ein Sclav daheisteht, der den Aphrodisischen Trank gereicht hat und dessen Gegenwart erst recht lebhaft die Empfindung des Obscönen hervorbringt. Ekelhaft!

Um das Obscöne zu mildern, wandet der Geist die List der Zweideutigkeit an, d. h. der mehr oder weniger versteckten und versteckten Anspielung auf unvermeidliche animalische Verrichtungen oder auf die geschlechtlichen Verhältnisse des Menschen. Die Zweideutigkeit ist ein indirectes Anschauen dessen, was uns Scham einflößt. Sie entspringt offenbar selber aus dieser Scham, indem sie ihr zugleich durch das Eingehen auf die Geschlechtsverhältnisse widerspricht, verhüllt aber diese Unschamhaftigkeit durch Formen, die zunächst einen andern Sinn einzuschließen scheinen, sich jedoch leicht in eine andere Version übersetzen lassen. Das Spiel der Phantasie

kann sich daher hier gerade in witzigen Anekdoten recht hervorthun. Man erwäge, was Schopenhauer über das Verhältniß der beiden Geschlechter sagt (56), so wird man begreiflich finden, weshalb durch alle Culturen und Stände hindurch in allen Zeitaltern die sexuelle Zweideutigkeit als die Amphibolie par excellence eine Lieblingsbeschäftigung der Menschheit gewesen ist. Mit der Civilisation vermehrt sich das Wohlgefallen daran so lange bis aus ihr die noch höhere, reine, ideale Bildung geboren wird. Die Religionen in ihrer Obscönität sind ohne alle Verschleierung der Geschlechtsverhältnisse und, was ein Phallus, Lingam, Priap) ist nicht erst durch symbolische Deutung auszumachen. Die Religionen erkennen darin die göttliche, heilige Kraft der Natur und entkräften durch ihre Offenheit den Versuch, damit zu spielen. In den Bildern, Reliefs und Gemmen aus dem Alterthum (57), die uns Opfer darstellen, welche junge Frauen dem Priap darbringen, wird man nichts Wollüstiges, vielmehr eine strenge Haltung finden. Sculptur und Malerei können nun allerdings wollüstig und obscön werden, allein der Corruption der Zweideutigkeit erliegen sie weit weniger, als die Mimik und die Poesie. Die Musik ist ihrer gar nicht fähig. Die Zweideutigkeit beschäftigt unsere Phantasie und unsern Verstand zugleich und ist durch ihre Allusion nicht ganz dasselbe mit der Zote, die ihrerseits auch eine Zweideutigkeit sein kann, während umgekehrt eine Zweideutigkeit nicht auch schon eine Zote zu sein braucht. Die Zote besitzt eine Derbheit, Dreistigkeit, Grobheit, von welcher die Zweideutigkeit als dem Witz verpflichtet sich entfernt. Die Zote, ein Hauptelement des sogenannten Niedrigkomischen, spielt am liebsten mit den Entäußerungen der Nothdurft. Sie lacht über den Menschen, daß er als ein so prädis-

gutes Weſen doch nicht umhin kann, ſein Waſſer abzuſchlagen und zu Stuhle zu gehen. Wie ſprudelt Rabelais von Zoten, wie ſparſam iſt er mit der Zweideutigkeit! Wie reich iſt Shakeſpeare an Zweideutigkeiten und wie mager an Zoten! Bei Rabelais iſt es ganz im Weſen der Zote, daß ſein Held ſich z. B. ernſthaft mit der tiefſinnigen Forſchung beſchäftigt, welcherlei Arten von Torcheculs wohl die vorzüglichſten, deshalb eine lange Reihe von Experimenten anſtellt, die gewiſſenhaft in einem Katalog aufgezählt werden, und mit dem Reſultate ſchließt, daß der Steiß von jungen Hühnern, die eben aus dem Ei gekrochen, unſerm Hintern am angenehmſten ſei. Es verſteht ſich, daß Rabelais nebenbei durch ſeine Behandlung dieſes Themas die ſterile Wiſſenſchaft perſifliren will, die ſich oft ſo gründlich mit dem Nichts abgibt. Von der Satire kann die Zote überhaupt als Correctiv gegen die Prüderie gewendet werden, durch ihre Naturwüchſigkeit die Zimperlichkeit zu erinnern, daß ihre affectirte Engelhaftigkeit eine Lüge. Wenn die Abgeſchmacktheit des Puritaniſchen Rigorismus in Nordamerika verbietet, in Gegenwart von Damen das Wort Hemde oder Weinkleid zu gebrauchen, ſo beweiſt der Ausdruck Inexpressibles am beſten, daß man recht gut wiſſe, was Hoſen ſeien. Ein Titel eines Romans, wie der: die Hoſen des Herrn von Brederlow, von W. Alexis, würde den Autor in Nordamerika für ewig geſellſchaftsunfähig gemacht haben. Es kommt viel darauf an, wie die Zote vorbereitet wird, in welcher Kunſt Heine großes Geſchick beſitzt. Man erinnere ſich an ſeine Polemik gegen Platen in den Reiſebildern; an ſeine Memoiren des Herrn von Schnabelewopski; an ſeinen Schluß des Wintermährchens, wo die feiſte Hammonia ihm den Nachtſtuhlthron Karls des Großen aufzu-

haben befiehlt. Die Zweideutigkeit gegegen kommt hier vor, nämlich auf dem Gebiet mehr oder weniger versteckter geschlechtlicher Anspielungen. Das siebzehnte und das achtzehnte Jahrhundert haben sich denselben außerordentlich hingegeben. Rousard, Voltaire, Crebillon, Gresset u. A. gehören hierher. Als ein Maximum der damaligen äquivoken Französischen Literatur pflegt immer ein Werk Diderots angeführt zu werden: les bijoux indiscrets. Man würde sich jedoch sehr irren, wenn man dasselbe nach der Art, wie es gewöhnlich erwähnt wird, in die Classe Satodischer Erfindungen setzen wollte. Die Literarhistoriker pflanzen mit gehörungen Urtheile fort, ohne den Gegenstand derselben zu kennen. Eine gleichsam banale Phrase heftet sich als stereotypes Prädicat einem Buche an. Die bijoux indiscrets sind der Sache nach eine Fortsetzung der Lettres Persanes von Montesquieu, eine Satire auf die grenzenlose Liederlichkeit und politische Corruption der Zeit, ein Sittengericht über die geheimsten Laster und Schändlichkeiten der damaligen Gesellschaft, vorgetragen mit allem Geist eines Diderot, aber, es läßt sich nicht leugnen, nicht ohne einen frivolen Einschlagfaden, nicht ohne ein gewisses Wohlgefallen an den erotischen Szenen. Diderot hat in dem Sultan Mangogul und in seiner Favoritin Mirzoza die zartesten Verhältnisse den extravaganten Cynismen, welche durch den Zauberring des weisen Cusuja enthüllt werden, taktvoll gegenübergestellt; er hat Liebe und Zärtlichkeit von Wollust und Gemeinheit streng geschieden; er überschreitet niemals eine gewisse Grenze, sondern bricht ab, wo ein Autor, dem es um Erregung des Sinnenkitzels zu thun gewesen wäre, sich erst recht vertieft hätte; er läßt durch das ganze Buch die bittre Erkenntniß durchschmecken, die der Sultan selber in die Worte ein-

kommunizirt (Oeuvres de Diderot, ed. Naigeon, X., p. 126.): „une d'honneurs! un époux déshonoré, l'état trahi, des citoyens sacrifiés, ces forfaits ignorés, récompensés même comme des vertus: et tout cela à propos d'un bijou.“ Und dennoch macht das Buch einen widerwärtigen Eindruck, weil die fundamentale Fiction zur Enthüllung der Abgründe menschlicher Leidenschaften schlechthin häßlich iſt. Die Gemeinheit dieſer Vorausſetzung wirkt durch die ganze Reihe der Erzählungen hin ähnlich, wie in Ben Jonſons Epicöne (oder das ſtumme Frauenzimmer, überſetzt von Tieck, aufgenommen in ſeine ſämmtlichen Werke Bd. 12.) die Baſis des Stücks, daß ein Heirathsvertrag propter frigiditatem wieder zurückgenommen werden ſoll.

Eine eigenthümliche Gruppe des Häßlichen bieten hier noch diejenigen Darſtellungen, die nicht im Sinne der Lüſternheit oder Zweideutigkeit ſchamlos ſind und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil ſie einen Inhalt, den wir von der Muſe der Geſchichte mit unbefangenem Ernſt aufnehmen würden, poetiſch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Corruption, die zu einer verkehrten Unſchuld wird. Man kann gewiſſen Darſtellungen nicht den Vorwurf machen, daß ſie die Wolluſt durch Verſchleirung pikanter ſchilderten oder umgekehrt, die Sinne zu beſtechen, einen beſondern Aufwand trieben. Ihre Treue in den Gemälden der phyſiſchen und ethiſchen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit, läßt uns gegen ſie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverrathene Reize verführt oder durch kokette Farben überwältigt würden, allein gerade weil dieſe Entſchuldigung fehlt, iſt die Wirkung ſolcher Producte eine um ſo ekelhaftere. Wenn ein Suetonius und Tacitus uns mit objectiver Wahrheitsliebe der-

gleichen berichten, ſo ſchaudern wir über die Brutalität, zu welcher ſich die Menſchheit verirren kann; wenn wir uns aber ſolche Scheußlichkeiten mit dem Anſpruch dargeboten ſehen, Poeſie darin zu finden, ſo fühlen wir uns ethiſch und äſthetiſch zugleich vernichtet. Beaumont und Fletcher haben dieſen Fehler oft gemacht; er iſt auch Lohenſteins Fehler in ſeinen Dramen; er iſt der Fehler ſo vieler Producte der neuern Franzöſiſchen Hyperromantik, wie jetzt in der Camelliendame des jüngern Dumas; der Fehler Sue's in vielen Partieen ſeiner Pariſer Myſterien z. B. in der mediciniſch correcten Beſchreibung des amor furens; — alle Phantaſie reicht nicht hin, das entſetzlich Proſaiſche, das einmal in der Sache liegt, zu vertilgen. Auch Diderot hat in ſeiner Religieuse einen abſchreckenden Beleg hierzu gegeben. Unter dem culturhiſtoriſchen Geſichtspunct iſt dies Buch gewiß eines der wichtigſten Vermächtniſſe des achtzehnten Jahrhunderts, denn an intimer Kenntniß der furchtbaren Geheimniſſe der Nonnenklöſter übertrifft es ſogar die Geſchichte der ſchwarzen Nonne von Mont Real in Canada. Und welche einfache, hinreißende Darſtellung! Unter dem äſthetiſchen Geſichtspunct aber iſt dieſe Schilderung durchaus verwerflich, denn eine dicke, wollüſtige Aebteſſin, die ihre Nonnen zu Lesbiſchen Sünden zwingt, iſt ein unpoetiſches Scheuſal. Freilich könnte Diderot ſagen, weshalb wir ihm die Prätenſion aufdrängten, einen Roman, ein Kunſtwerk gegeben zu haben; allein er ſelbſt, wie Naigeon (34) berichtet, überzeugte ſich, auch ohne ſolchen Anſpruch zu machen, von der Gefährlichkeit ſeiner Darſtellungen und wollte ſie ſogar caſtigiren, woran ihn jedoch ſeine Krankheit, an welcher er ſtarb, hinderte. Auch in Jacques le fataliste finden wir eine Art Entſchuldigung für die Nuditäten, die

darin vorkommen, eingeflochten (52). — Die Romanische Literatur hat einen Hang zum Schlüpfrigen, Obscönen, Zweideutigen, Laseiven, der schon vom Mittelalter, von den contes und fabliaux an, von den galanten Abenteuern der Artusritter her, bis zu den Chansons eines Béranger sich hinzieht, welchen Autor man, wenn man an seine Finetillen denkt, von dem specifischen Wohlgefallen der Franzosen an sinnlich frivolen Vorstellungen nicht wird freisprechen können, mit welcher Laune und Anmuth er auch so häßliche Stoffe zu behandeln wisse. Die Fiction eines gewissen Fatalismus der Liebe, die wir auch schon in der Tristansage finden und die von den Göthe'schen Wahlverwandtschaften in's Tragische und damit Sittliche gewendet worden, ist von den Franzosen zu einer ungenügenden Entschuldigung für sehr zweideutige Darstellungen gemacht. Noch immer ist bei ihnen einer der beliebtesten Romane Manon Lescaut von Prevôt d'Exiles. Zwei Liebende sind darin gleichsam magisch mit einander verkettet und bleiben sich durch allen, oft sehr herben Wechsel des Geschicks, bis in den Tod getreu. Aber wie? Wenn ihre äußerliche Noth sehr groß wird, so verfällt die schöne, liebenswürdige Manon regelmäßig auf das Auskunftsmittel, sich mit Zustimmung ihres Geliebten irgend einem Reichen in die Arme zu werfen, ihn gehörig auszubeuten und dann mit den durch ihre Prostitution erworbenen Schätzen sich und ihrem Geliebten wieder ein sorgenfreies Leben zu bereiten. Manon bleibt ihrem Geliebten treu, so treu, daß sie für ihn sich prostituirt! Und er, der Herr Ritter Desgrieux? Er verdient durch falsches Spiel! Pikant sind diese Situationen gewiß und Französisch sind sie gewiß auch, wie die vielen, noch immer neu erscheinenden Ausgaben der Manon Lescaut beweisen. Aber

ethiſch und äſthetiſch gemein und niedrig ſind ſie gewiß auch. Daß die Liebenden hinterher nach Amerika ziehen dort ſehr tugendhaft werden und ein rührendes Ende nehmen, das Vorbild zu Chateaubriands Atala, iſt keine Rechtfertigung, ſondern ethiſch und äſthetiſch ein Fehler, weil dieſe Manon und dieſer Desgrieux auf Amerikaniſchem Boden gar nicht mehr dieſelben Perſonen ſind. George Sand hat ſich verleiten laſſen, in ihrem Leone Leoni ein Seitenſtück zur Manon liefern zu wollen, mit dem Unterſchiede, daß Julie keuſch iſt und das Gewerbe Leoni's, der auch ein falſcher Spieler, nicht kennt. Sie iſt aber ganz ins Häßliche verfallen, denn, was bei Prevôt d'Exiles durch die offne Uebereinkunft der Liebenden zu einer, wie wir oben ſagten, verkehrten Unſchuld wird, das wird durch die Tücke und den Zwang Leonis gegen Julie, die er einem Engländer in der brutalſten Weiſe verhandelt, zum Unerträglichen. Die Treue Manons hat nichts Unnatürliches, aber die leidenſchaftliche Anhänglichkeit Juliens an ein ſittliches Ungeheuer, das ſie zu einem Mittel des Erwerbs hat erniedrigen wollen und ſie auf das Ehrloſeſte betrügt, iſt empörend (53).

Dieſe ganze Region der ſexuellen Gemeinheit kann nur durch die Komik äſthetiſch befreiet werden. Die ethiſche Seite muß in dieſem Fall ignorirt und nur der thatſächliche Widerſpruch, der in der Situation als ſolcher liegt, feſtgehalten werden. Die Komik muß ſich nur dem Geſchehen als ſolchem zuwenden, denn jede tiefere Auffaſſung würde ſie ſtören. Byron hat in ſeinem Don Juan dieſe Komik in ſehr pikanten Scenen geübt, die uns lachen laſſen, ohne uns zu entrüſten. Julia, die üppige Spanierin, ſtopft, als ihr Mann mit den Alguazils in ihr Zimmer dringt, Don Juan unter das Bettdeck und hält nun eine ſalbungsvolle

Perdigt, wie man so schamlos sein könne, bis an ihr Bett zu dringen. Man durchsucht Alles in der Stube bis unter das Bett und findet nichts Verdächtiges, während der Schuldige im Bette schwitzt. Oder Don Juan wird von der Sultanin in Konstantinopel als Sclav gekauft, als Mädchen verkleidet, in den Harem gesteckt, da es aber noch an einem Bett für ihn fehlt, provisorisch für die erste Nacht einer der Odalisken zugesellt, welche dann einen so sonderbaren und lebhaften Traum träumt, daß ihr Aufschrei den ganzen Schlafsaal in Aufruhr bringt. In diesen Fällen muß die Komik, wie gesagt, von aller sittlichen Kritik abstrahiren; allein die Möglichkeit dieser Abstraction muß auch in dem ganzen übrigen Complex der Umstände liegen, wie wir z. B. hier in einem Harem von einem als Mädchen verkleideten Don Juan, der ohne sein Zuthun einer Odaliskin als Bettgenosse zuertheilt wird, die Vergessenheit der ethischen Postulate nicht überraschend finden werden. Byron malt in seinem Don Juan niemals in der Weise mit lüsternen Farben, wie es Wieland thut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt. Unter den Neuern hat sich für dies Genre vorzüglich Paul de Kock die frische Sorglosigkeit bewahrt, ohne welche es durch und durch abstoßend ist. Man fühlt ihm an, daß das Lächerliche der Situation ihm die Hauptsache ist und daß er das Sinnliche zwar lasciv, allein ohne Hintergedanken behandelt. So läßt er einmal eine alte Jungfer auf die Vorstellung verfallen, alle sexuelle Unsittlichkeit lediglich daraus abzuleiten, daß so viele Frauenzimmer keine Hosen trügen. Sie duldet daher in ihrem Hause kein weibliches Wesen, das nicht bebeinkleidert wäre. Miethet sie eine Magd, so muß dieselbe angeloben, Hosen zu tragen. Eingetreten in das Haus, muß sie erscheinen, die Röcke auf-

haben und zeigen, daß sie sittlich behost ist. Sie nimmt eine Nichte zu sich. Das junge Mädchen muß sofort vor allen Dingen Calençons anziehen, denn Hosentragen ist für die ehrwürdige Dame mit Anstand und Sittlichkeit identisch geworden und sie hält dem jungen Mädchen weitläufige Auseinandersetzungen über die Wichtigkeit dieses ethischen Prinzips. Eines Tags nun sitzt die Nichte mit ihrem Vetter im Garten auf einer Bank. Die Bank kippt auf, die jungen Leute fallen herunter und durch diesen Zufall entdeckt der Vetter, daß seine Cousine allerliebste Hosen trägt. Unglückliche Entdeckung, denn man sieht vorher, daß sie Folgen haben kann, welche den erhabenen Intentionen der weisen Pädagogin ganz entgegen laufen. Früher haben wir schon einmal gesagt, daß Paul de Kock überhaupt durch seine Komik, weil dieselbe in's Groteske und Burleske tendirt, viel weniger gefährlich sei, als mancher andere Autor. Diese joviale Laune hat er mit großem Glück besonders in einem Roman, la maison blanche, entfaltet. Von den vielen ächt komischen Situationen desselben wollen wir zur Beleuchtung unseres Themas nur eine einzige anführen. Robineau, ein Parvenu, hat ein Schloß in der Provinz gekauft und veranstaltet auf demselben ein ländliches Fest. Unter andern Belustigungen findet sich auch ein Mât de Cocagne. Allein alle gewinnlustigen Jungen bleiben von der glatten Kletterstange ab und schon hat es den Anschein, als ob Niemand den Preis erlangen würde. Da erscheint die rüstige Köchin, schlägt die Röcke fest zusammen, klimmt eben so decent als glücklich hinan, ergreift den Preis und beginnt den Rückzug. Allein inzwischen haben sich ihre Kleider oben verhakt und falten sich ungeahnt über ihrem Kopf zusammen, so daß das Publicum die derben, unbehosten Hinterbacken der Siegerin zu schauen bekommt.

[illegible] höchst lächerliche Situation ist von Kock ganz ungezwungen herbeigeführt. —

Die bisher als Formen der Rohheit aufgeführten Begriffe haben die Abhängigkeit der Freiheit von dem Sinnlichen gemeinsam. Von ihnen unterscheidet sich die Brutalität, die nämlich an dem Zwang, den sie der Freiheit Anderer anthut, ein Vergnügen hat. Das majestätische Handeln kann auch Andere leiden lassen, allein nur, wenn die Gerechtigkeit es fordert; noch erhabener erscheint die Majestät, wenn ihre Gnade verzeihen kann. Die Gemeinheit dagegen vollendet ihre Rohheit darin, daß sie in Andern zur Genugthung ihres Egoismus Leiden hervorbringt. Das Wort brutal charakterisirt sich schon durch seinen etymologischen Ursprung, obwohl das Vieh selber, eben weil es Vieh ist, nicht brutal sein kann. Nur der Mensch kann brutal werden, weil er aus seiner Freiheit heraus sich in eine Gewaltsamkeit verlieren kann, die einen viehischen Charakter annimmt. Wenn ein Kater, ein Eber ihre Jungen fressen, so ist das unnatürlich, allein es ist nicht brutal, denn das Thier ist der Pietät unfähig. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der thierische Drang verfährt, ist recht eigentlich das Wesen des Brutalen; das Thier folgt ihm unbekümmert; der Mensch aber sollte ihn seinem Willen unterwerfen. Die Brutalität ist roh, weil sie gegen die Freiheit mit gewaltsamer Willkür, also grausam, verfährt, und weil sie in diesem Verhalten zugleich Lust empfindet. Grausamkeit wird im Brutalen zur Wollust, Wollust zur Grausamkeit. Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinirter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Uebereilung durch den Affect dann um so

mehr negirt und das Brutale um ſo mehr als ein Act des ſelbſtbewußten freien Willens erſcheint. Die Brutalität mißbraucht die Gewalt des Stärkern gegen den Schwächern, des Mannes gegen das Weib, des Erwachſenen gegen das Kind, des Geſunden gegen den Kranken, des Freien gegen den Gefangenen, des Bewaffneten gegen den Wehrloſen, des Herrn gegen den Sclaven, des Schuldigen gegen den Unſchuldigen. Der Zwang, den die Uebermacht in ihrer Selbſtſucht gegen den Schwachen ausübt, iſt das Himmelſchreiende in der Brutalität.

Der Form nach kann die Brutalität aber theils eine *gröbere*, theils eine *feinere* ſein. Eine gröbere, wenn das Leiden, das ſie hervorbringt, einen direct ſinnlichen Ausdruck annimmt, wie bei Thierhetzen, Stiergefechten, Hinrichtungen, Torturen u. dgl.; eine feinere, wenn das Leiden mehr auf einem pſychologiſchen Zwange beruht. Die erſtere Form iſt diejenige, die in den criminaliſtiſchen Dramen, in Ritter- und Räuberromanen, in Proletarierovellen, in Sclavengeſchichten herrſcht. Als Eugene Sue ſeine Pariſer Geheimniſſe geſchrieben hatte, was für Brutalitäten der gröbſten Art häuften da nicht ſeine Nachahmer zuſammen! Sue hat für die Schilderung des Brutalen ein außerordentliches Talent; er iſt oft grell, allein zuweilen auch wahrhaft plaſtiſch. Seine Geſchichte von *Gringalet* und *Coupe-en-deux* in den Myſterien iſt ein Meiſterſtück. Dieſer Coupe-en-deux iſt noch ganz in der Weiſe des Blaubart gehalten, dieſes finſtern, aus den Feudalzeiten ſtammenden Wüthrichtypus. Er hat ſich eine Menagerie hülfloſer Kleiner zuſammengebracht, die er Tags über ausſendet, den einen mit einer Schildkröte, den andern mit einem Affen; wehe ihnen, wenn ſie am Abend ohne reichlichen Erlös zurück

Ruthen; Schimpfworte, Mißhandlungen, Prügel, Hunger warten ihrer dann in der entsetzlichsten Grausamkeit. — Die feinere Form der Brutalität, der psychologische Zwang, hat wohl nirgends eine tiefere Durchbildung, als in dem Calderon'schen Drama erhalten, dessen Dialektik von Glaube, Liebe und Ehre die unerhörtesten Peinigungen auch an Andern hervorruft, denn die Qual, die Jemand sich selbst zufügt, kann man nicht Brutalität nennen, bestünde sie auch, wie bei Origenes, in Selbstcastration, wie bei Suso, im Tragen eines Stachelgürtels, im Schlafen auf einem hölzernen Kreuz u. s. w. Die große Phantasie des Spanischen Dichters und das religiöskatholische Interesse, das sich mit ihm verbindet, haben in seiner Betrachtung allerdings die Anerkennung, ja auch nur die Bemerklichmachung des brutalen Elementes sehr zurückgedrängt. Indessen besitzen wir auch eine Arbeit, die sich mit vieler Gründlichkeit der Mühe unterzogen hat, an den berühmtesten Dramen Calderons die empörende Unmenschlichkeit nachzuweisen, in welche die Dialektik von Glaube, Ehre und Liebe ausartet. Wir meinen Julian Schmidt in seiner Geschichte der Romantik im Zeitalter der Reformation und der Revolution, 1848, Bd. I., S. 244 — 302. Nur aus dem Schluß dieser scharfsinnigen Entwicklung wollen wir hier dasjenige anziehen, was S. 290 — 91. sich auf unser Thema bezieht. Julian Schmidt (54) sagt: „Hinter dieser Mythologie der Ehre, des Glaubens und der Liebe, diesen blüthenreichen Träumen der Phantasie, verbirgt sich eine kalt berechnende, abstracte Selbstsucht. — Der äußerliche Gottesdienst läßt alle Naturkräfte frei, und der düstere Reiz des Aberglaubens verkehrt das Leben in einen wüsten Tummelplatz böser Geister. Wer in Calderon die üppig schaffende

Phantasie bewundert, vergesse nicht, daß in dieser Phantasie das Wort des Geheimnisses sich verbirgt, das Spaniens Verderben überdeckt. Diese blüthenreiche Sprache feierte mit derselben Pracht die Glaubenshandlungen der Inquisition, sie übertönte mit ihrem süßen Geflüster das Geheul der Ketzer in den Flammen, sie breitete sich wie der Duft eines Arabischen Weihrauchs verhüllend über die unwürdige Opferstätte des Fanatismus. — Das Wesen des Fanatismus ist, sich an eine Abstraction zu veräußern, die sich als absolute Negativität gegen alles Concrete richtet. So ist das Leben im vollsten Sinne des Wortes ein Traum, geträumt von einem abstracten Wesen. Die Wirklichkeit ist dem Augenblick anheimgegeben, weil sie von dem Absoluten nicht anerkannt wird. Dafür wird sie von ihm auch nicht eingeschränkt; sie kennt kein Maaß. Die Natur bricht in der Gluth der Leidenschaft, gedankenlos und ohne Zügel, brausend aus dem dunkeln Quell des unheiligen Gemüths, und zerstört heute, was sie gestern geliebt. Es ist Nichts fest, als das Jenseits. In allen Formen spielt diese Leidenschaft, diese auf sich concentrirte, von der Heiligkeit der Abstraction nicht gebrochene Subjectivität; der Einzelne ist im Haß wie in der Liebe, im Edelmuth wie in der Bosheit schrankenlos; die Gluth des Lebens, von keiner Substantialität genährt, flammt mit desto unbändigerer Gewalt im Innersten des Menschen. Die Rechtfertigung des Menschen ist, daß er von sich und der Wirklichkeit abstrahirt: hat er den Kelch der irdischen Lust bis auf die Neige geleert, so schwingt er sich auf den Flügeln der Abstraction durch ein Wunder in die Seligkeit des Himmels. — Da die erlösende Wirkung dieser blinden Kraft auf äußerliche Weise eintritt, ohne innere Entzweiung, so geht der Mensch in seiner nackten natürlichen

Wildheit unbefangen und gedankenlos diesem wüsten Schicksal entgegen. Auf der einen Seite die Blutgier des Tigers, das gedankenlos um sich wüthende Tollwerden, auf der andern die Heiligkeit, die alle Abstraction von der Welt bereits vollbracht hat und sich im reinen Uebersinnlichen bewegt. All diese Figuren sind Abstractionen, weil sie ohne Entzweiung und ohne Entwickelung sind; sie empören das Gefühl, weil das Thierische oder Göttliche als Natur gegen den Geist sich geltend macht. Strebt der Mensch nach der Erkenntniß des Absoluten, so greift er zur Magie; findet eine Wiedergeburt statt, so ist es durch ein Wunder." — Was Schmidt Abstraction nennt, nennen wir bei Calderon den psychologischen Zwang, denn die Motivirung der Handlungen wird immer aus dem Calcul entnommen, ob das Leben der Liebe, ob die Liebe der Ehre, ob die Ehre dem Glauben nachzusetzen sei. Wenn in La nina de Gomez Arias die Frau nach den entsetzlichsten Mißhandlungen von Seiten des Mannes, der sie sogar den Mauren als Sclavin verkauft, dem Manne dennoch verzeiht, so ist es die Macht der Liebe, die als absolute Leidenschaft des Weibes ihr die Ehre unterzuordnen erlaubt. Wenn in dem bei uns bekannter gewordenen Schauspiel El medico de su honra Don Gutierre auf einen bloßen Verdacht hin, daß sie durch ein Verhältniß zu einem Prinzen die Treue verletzt habe, seine Frau grausam ermordet und, als die Nichtigkeit seines Argwohns sich entdeckt, dennoch ruhig bleibt, ja eine andere heirathet, so ist es die Leidenschaft des Mannes für die Ehre, die ihm die Liebe für die Ehre aufzuopfern befiehlt. Wenn im principe constante der Infant Fernando in der Gefangenschaft, obwohl von der Tochter des Marokkanischen Königs geliebt, obwohl in der Möglichkeit, durch die Auslieferung von Ceuta sich zu be-

Heiden, dennoch das größte Elend, die äußerste Schmach erduldet und darin auch umkommt, so iſt es, weil der Glaube von ihm als Chriſten fordert, Liebe, Freiheit, Leben für Nichts gegen ſeine Herrlichkeit zu achten. In dieſer Dialektik hat die Brutalität der Entehrung, des Mordes, der Mißhandlung, des Märtyrertodes ihre Methode. — Von dieſer feinern Brutalität des pſychologiſchen Zwanges ſind auch manche unſerer neuern Tragödien inficirt, wie z. B. Halm's Griſeldis (55). Die Vergleichung derſelben mit der Behandlung des ähnlichen Thema's in Shakeſpeare's Cymbeline kann uns begreifen laſſen, daß weder von Seiten Parzivals noch von Seiten der Griſeldis hier wahrhafte Liebe ein tragiſches Pathos aufkommen läßt, denn Parzival könnte ſonſt unmöglich in der Peinigung ſeines Weibes bis zu ſo grauſamhafter Brutalität fortgehen und Griſeldis in der Hingebung für ihn ſich nicht bis zu ſo entwürdigender Erniedrigung ſinken laſſen. Der Reiz der gebildetſten Sprache, und die Steigerung der Proben, denen der übermüthige Parzival die Treue ſeiner Frau unterwirft, reißen uns hin, ohne uns zu erheben.

Wenn die Rohheit der Gewalt die Unſchuld mißhandelt, ſo wird die Brutalität ihres Zwanges um ſo häßlicher, je mehr die Unſchuld entweder die des Kindes iſt, das noch nicht in die überall mit Schuld befleckte Verwirrung der Geſchichte ſich eingelebt hat, das noch nicht durch eigene That ſchuldig geworden iſt; oder jemehr die Unſchuld die ſelbſtbewußte Hoheit der Sittlichkeit iſt, die ſich von dem allgemeinen Verderben befreiet hat. Dorthin gehört z. B. der Bethlemitiſche Kindermord, den die Maler ſo gern gemalt haben, den Marini beſungen hat. Aehnliches kann in der Form ſeinerer Barbarei ſich darſtellen, wie

Sue in seiner Mathilde die niederträchtigen Quälereien geschildert hat, mit denen Mademoiselle de Maran die kleine Mathilde systematisch unter dem Schein abmartert, ihr eine gewissenhafte, sorgfältige Erziehung zu geben. Wie grenzenlos brutal ist jenes Ungeheuer in der Scene, wo sie, im Bett liegend, der Kleinen ihr schönes Haar abschneidet! In der berüchtigten Ghouette der Pariser Mysterien hat Sue nur einen schon carikirten, ins Grobe gezeichneten Abklatsch dieser diabolischen Egoität gegeben. — Den Contrast der Majestät selbstbewußter Freiheit mit der Brutalität finden wir besonders durch die Passionsgeschichte Christi zum Gegenstande der Kunst gemacht. In der antiken Kunst war dieser Gegensatz noch nicht hervorgetreten. Niobe, Dirke, Laokoon waren durch Hybris; Oedipus, Oreſtes durch unfreiwillig freiwilliges Handeln schuldig; Marsyas, dem Gotte gegenüber ebenfalls durch Hybris schuldig, kann uns durch die Art seiner Strafe Mitleiden erregen, weil es unsern heutigen Gefühlen widersagt, daß ein Gott selber, auch wenn er berechtigt ist, eine solche Strafe vollzieht, seinem überwundenen Gegner mit einem Messer die Haut abzustreifen. Antike Darstellungen auf Reliefs mildern daher auch diese brutale Anschauung dadurch, daß sie den Apollo mit dem Messer auf den an einen Baumstamm gebundenen Marsyas nur zuschreiten lassen. In der Passion Christi aber erblicken wir den diametralen Gegensatz der Unschuld zur Brutalität, die ihr in feinern und gröbern Formen gegenübertritt. Früh hat die Malerei diesen Contrast ergriffen und die ältere Deutsche Schule vornämlich hat sich angelegen sein lassen, den Pharisäern, Schriftgelehrten und Kriegsknechten recht brutal diabolische Physiognomieen zu geben (86). Von der Geschichte Christi aus wurde dieser Contrast in der Geschichte

der Märtyrer und Heiligen nach allen Seiten hin weiter entwickelt. In tausendfachen Schattirungen wurde hier die Verspottung Christi durch die Kriegsknechte, die ihn mit Ruthen strichen, mit Dornen krönten, ihm sein Kreuz zu tragen auferlegten, wiederholt. Das Kneipen mit glühenden Zangen, das Annageln an das Kreuz, bei Petrus sogar mit dem Kopf nach Unten, das Braten auf einem Roste, das Schinden der Haut, das Ausreißen der Gedärme, das Köpfen, das Auszerren der Glieder auf Folterbänken, das Sieden in Oel, das Eingraben in die Erde u. s. w. sind Brutalitäten, die ästhetisch nicht weniger, als ethisch den Fluch verdienen. So sehr auch das Genie der Künstler bemühet gewesen ist, diese Stoffe mit den Forderungen der Schönheit zu versöhnen, so selten ist dies doch wirklich gelungen. Man sage nicht, daß ein Schlachtgemälde uns doch auch das Schauspiel des Mordes und der Todesqual in mannigfaltigen Gestalten darbiete. In der Schlacht tritt Gewalt der Gewalt gegenüber; der Krieger kämpft mit dem Krieger; der Angegriffene ist zugleich der Angreifende. Darum wird der Maler mit den Schrecken des Krieges haushälterisch verfahren; er wird uns Verwundete und Sterbende aller Art malen, allein gewisse Verstümmelungen wird er unserer Anschauung darzubieten Anstand nehmen. Auch die antike Malerei hat das Schreckliche ungescheut dargestellt, allein nur das Nothwendige, von welchem Göthe in der Betrachtung der Philostratischen Gemälde sagt, daß es das Schickliche sei. Bd. 39. S. 65. äußert er bei Gelegenheit der Zerfleischung des Abderos: „In diesen Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegen gebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenraub und

alten Baum als Trophäen aufgehängt; eben ſo wenig fehlen die Köpfe der Feier Hippodamias am Palaſte des Vaters aufgeſteckt; und wie ſollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in ſo manchen Bildern mit Staub vermiſcht hin und wieder fließen und ſtocken. Und ſo dürfen wir wohl ſagen, der höchſte Grundſatz der Alten war das Bedeutende, das höchſte Reſultat einer glücklichen Behandlung aber das Schöne. Und iſt es bei uns Neueren nicht derſelbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nöthigten uns nicht vollendete Meiſter ſo manches widerwärtige Martyrthum dankbar und behaglich anzuſchauen.“ Ein äſthetiſcher Gegenſtand kann die Brutalität, welche den wehrloſen Heiligen ausgeſuchte Leiden bereitet, nur inſofern werden, als die Darſtellung den Sieg der innern Freiheit über die äußere Gewalt zur Erſcheinung bringt. Die Henker müſſen daher musculöſe Körper, harte, fühlloſe Geſichter, grinſende Mienen haben, mit ihrem gräßlichen Geſchäft perſönlich in Einklang zu ſtehen, während die Geſtalt und das Antlitz der Heiligen uns durch Würde und Schönheit feſſeln muß. Die Ohnmacht der Brutalität über die Freiheit muß durch die Verklärung der Phyſignomie, durch den Adel in der Haltung der Gemarterten ſich zweifellos herausſtellen. Die ſelbſtgewiſſe Majeſtät des Glaubens muß der Banden und der Qualen, des Todes und Hohnes, man kann nicht einmal ſagen, ſpotten, weil dies noch eine gewiſſe Befangenheit, eine Endlichkeit der Entgegenſetzung in ſich ſchließen würde, ſondern ſie muß ſchlechthin darüber hinaus ſein und im Erleiden und Empfinden des Schmerzes triumphiren. Im Anblick ſolcher erhabenen Ruhe muß das Graunvolle der brutalen Handlungen als ein Nichts verſchwinden. Ohne dieſen Untergang des Entſetzlichen in der Größe und Macht

der göttlichen Gesinnung wird die Anschauung einer bloßen Henkerarbeit unerträglich und mit diesem Gräuelanblick peinigen uns diejenigen Maler und Bildhauer sogleich, die uns Christus, die Apostel und die Heiligen als Irokesen darstellen, welche sich selbst damit ergötzen, den Qualen, mit denen ihre Feinde sie martern, den Trotz einer abstracten Unempfindlichkeit entgegenzusetzen. Die Unsterblichkeit des für die absolute Wahrheit opferfreudigen Geistes muß die Grausamkeit in sich aufzehren. Und doch sind solche Scenen für die bildende Kunst durch ihre effectvollen Contraste noch immer günstiger, als für die Poesie, denn das Bild oder die Gruppe gibt uns mit Einemmale, was, durch die Breite der Beschreibung hindurchgezerrt, uns nur noch abstoßender berühren kann. Es scheint dies dem Lessingschen Kanon zuwider zu sein, allein jeder, der jene Legenden des Mittelalters kennt, in denen die Martyrien von Heiligen mit protokollartiger Gründlichkeit beschrieben sind, wird uns beipflichten; es gibt kaum etwas langweilig Häßlicheres. Manche Stoffe aus dieser Region sind bei den Malern von jeher außerordentlich beliebt gewesen, weil sie Gelegenheit zu grellen Contrasten darbieten, stehen aber an einer bedenklichen Grenze und sind deshalb auch häufig genug bei der Ausführung ins Häßliche verfallen. Wie mancher Maler hat den Bethlehemitischen Kindermord zu einer scheußlichen Schlächterei entstellt! Wie mancher hat die Herodias gemalt, nicht als ob sie das blutige Haupt eines Märtyrers, sondern als ob sie einen Blumenstrauß oder in der Schüssel gar ein leckeres Gericht trüge! Das Mittelalter fühlte hier eine Lücke, daß Jugend, Schönheit, Weltlust, Leichtsinn so fühllos der Würde, Entsagung, Gottergebenheit, Ausdauer, sollte entgegentreten können und erfand daher eine Liebesgeschichte der schönen

Tänzerin zu dem Propheten, der ſie verſchmähet hatte und an welchem ſie nun durch ſeinen Tod ſich rächen wollte.

Um an der Brutalität das Graſſe der Erſcheinung zu ſänftigen, wird ein Zuſammenhang des Gewaltthätigen mit der Gerechtigkeit immer die günſtigſte Situation bleiben, weil ſie den Gedanken der bloßen Willkür und Zufälligkeit entfernt. Wir haben vorhin aufmerkſam gemacht, wie die antike Kunſt den ſchwarzen Faden der Schuld in ſolchen Fällen feſtgehalten hat. Die Bildhauer Apollonios und Tauriskos haben in der berühmten Gruppe des Farneſiſchen Stieres, die ſich jetzt zu Neapel befindet, die Dirke dargeſtellt, wie Amphion und Zethos ſie an die Hörner eines Stieres binden, der bereits zum gliederzerſchmetternden Lauf ſich emporbäumt. Wie ſchön iſt dies Weib! Aber ihre Schönheit rührt nicht die kraftvollen Jünglinge. Dieſe haben auch nicht etwa Freude an ihrem brutalen Werk, ſondern ſie üben nach antiken Begriffen eine Pflicht aus, die Rache für ihre Mutter. Sie thun daſſelbe, was Apollon und Artemis, wenn ſie die Kinder der Niobe tödteten. Der Mangel der ſogenannten poetiſchen Gerechtigkeit wird daher von uns als eine unverantwortliche Brutalität empfunden werden. Die moderne Franzöſiſche Tragik nach ihrem Grundſatz, le laid c'est le beau, hat es auch hieran nicht fehlen laſſen. In einem Trauerſpiel, le Roi s'omuse, hat z. B. Victor Hugo dieſen Fehler gemacht. Der Majeſtät eines ſchönen und ritterlichen Königs, Franz I., hat er hier in Triboulet einen häßlichen und buckligen Narren entgegengeſtellt. Den König degradirt er aber zu einem wahren liederlichen Lumpen, der jeder Schürze den Hof macht und verkleidet bis in die unſauberſten Kneipen ſelbſt den gemeinſten Schenkermädchen nachläuft. Ein ſolcher König iſt kein König, denn

von der Orgie an, in welcher wir ihn zuerſt kennen lernen, bis zu dem ekelhaften Abentheuer in der Spelunke, worin er ermordet werden ſoll, iſt auch nicht eine Spur edlen Weſens an ihm zu entdecken. Dieſer Triboulet aber, der ſo giftige Impromtus auf Jedermann ſchleudert, der ſo boshafte Rathſchläge gibt, der den unglücklichen St. Vallier ſeiner vom Könige geſchändeten Tochter halber verhöhnt, ſoll doch zugleich ein zärtlicher Vater ſein und neben ſeinem Narrenthum, das er nur als Gewerbe betreibt, ein wahrhaft prieſterliches, humanes Bewußtſein beſitzen. Er hat zu ſeinem Unglück eine ſchöne Tochter, die dem Könige gefällt. Der König, der ſie in der Kirche geſehen, weiß nicht, daß Blanche die Tochter ſeines Hofnarren iſt. Verkleidet ſchleicht er ihr nach. Höflinge, von Tribouletś Sarkasmen beleidigt, überfallen ſeine Tochter, knebeln ſie, rauben ſie und führen ſie dem Könige zu, der ſie, die weinende und flehende, in ſein Cabinet nimmt, deſſen Thür verſchließt und ſie con amore ſchändet, während eben dieſe Thür von den Höflingen bewacht und gegen den ahnungsvoll auf ſie eindringenden Triboulet vertheidigt wird. Kann man ſich eine brutalere Situation erſinnen? Nun will der Narr den König von einem Zigeuner Saltabadil für zwanzig Goldſtücke ermorden laſſen, der aber durch Zufall und Wirrniß Tribouletś Tochter ermordet, welche den König liebt, obwohl er ſie ihrer Ehre beraubt hat. Saltabadil ſteckt die Leiche in einen Sack; Triboulet ſetzt darin die Leiche des Königs voraus und will den Sack in die Seine werfen. Jedoch, ſeine Rache recht zu erſättigen, will er den Gemordeten noch einmal ſehen. In der pechfinſtern Nacht wäre dies freilich unmöglich, allein der gefällige Dichter läßt ſofort ein Gewitter heraufziehen, mit dem Schein ſeiner Blitze zuweilen zu leuchten. Triboulet

ſchneidet den Sack mit einem Dolch auf und erkennt ſeine Tochter, die noch etwas lebt, und, mit halbem Leibe im Sack ſteckend, noch einige rührende Reden hält, voll ſentimentaler Leidenſchaft für den König, der in der Kneipe hatte ermordet werden ſollen, wohin er ſich geſtohlen, um bei der Schweſter des Zigeuners, Magelone, die Nacht zuzubringen. Hierauf ſtirbt ſie; ein herbeieilender Chirurg erklärt dem Vater mit handwerksmäßiger Sentenz, daß ſeine Tochter nun wirklich todt ſei, worauf Triboulet ſich nicht einmal ermordet, ſondern nur die Beſinnung verliert, während der König, durch Magelone vom Tode errettet, unbekannt mit den Vorgängen um ſich herum, ausgeſchlafen und trällernd von dannen geht! Dieſe Strafloſigkeit iſt offenbar die ärgſte Brutalität in dieſem Schauſpiel, das ſo recht eine Muſterkarte von Gemeinheiten. Es würde uns zu weit führen, wollten wir uns noch auf andere Dramen dieſes Dichters einlaſſen und wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß ſeit Victor Hugo die Verletzung der poetiſchen Gerechtigkeit bei den Franzoſen nichts Seltenes geworden iſt. Eine der glänzendſten Rollen der Rachel iſt die der Adrienne Lecouvreur, welche Scribe eigends für ſie geſchrieben. Adrienne, eine Schauſpielerin, welcher der Marſchall von Sachſen den Hof macht, empfängt von der eiferſüchtigen Geliebten deſſelben, einer verheiratheten Herzogin, einen vergifteten Blumenſtrauß, der ſie richtig tödtet, während die Frau Herzogin frei ausgeht. Die eigentliche Pointe dieſes Stücks iſt aber nicht einmal dieſe Diſſonanz, ſondern die pathologiſch exacte Darſtellung des Sterbens der Unglücklichen. Alle Phaſen, welche das Gift bewirkt, werden in ihren gräßlichen Uebergängen bis zum Aushauchen des letzten Seufzers nur zu correct vorgeführt. Auch bei der Camelliendame

des jüngern Dumas ist das treu geschilderte Sterben der Lorette zur interessantesten Brutalität für das Publicum geworden.

Obschon es unsere Aufgabe ist, den Begriff des Häßlichen zu entwickeln, so wollen wir doch nicht anstehen, zu bekennen, daß es uns, bei allem wissenschaftlichen Muth, unmöglich fällt, uns noch in diejenige Form des Brutalen zu vertiefen, welche durch die Verbindung der Grausamkeit mit der Wollust und durch die Unnatur der Wollust entsteht. Die Annalen der Kunstgeschichte sind leider überreich an solchen Producten. Wir begnügen uns, aus der Deutschen Literatur nur an Lohensteins Agrippina zu erinnern (57). Nothzucht, gröbere und feinere, ist natürlich die Lieblingsbrutalität auf diesem Gebiet.

Das Brutale kann auch in's Komische gewendet werden. Diese Wendung wird als Parodie am Gewöhnlichsten sein, wie in neuerer Zeit die Münchener Fliegenden Blätter das Brutale in Bänkelsängerballaden und in kleinen tragikomödischen Actionen oft köstlich persiflirt haben und die Marionettentheater zu Paris und London (58) mit solcher Parodie die Unnatur der Situationen und das geschraubte, falsche Pathos, worin die Tragödie epochenweise verfiel, absichtlich geißelten. Jedoch kann die komische Wendung auch ohne Parodie möglich werden. Der Raub der Sabinerinnen ist an sich eine Gewaltthat; der plötzliche Ueberfall der Jungfrauen ist brutal; indem hier aber das Urverhältniß der Geschlechter intervenirt, mildert sich Angst und Schrecken! Die Bildhauer und Maler haben diesen Vorfall daher sehr gern dargestellt, weil sie durch ihn Gelegenheit haben, die erschreckten Mienen zugleich mit dem Ausdruck süßen Erbangens, das Sträuben der Scham mit unwillkürlicher Hin-

gebung zu verſchönen; von den kühnen Römern geraubt zu werden, iſt am Ende nicht zu unangenehm. Aehnlich verhält es ſich mit dem Raub der Proſerpina, mit der Entführung der Europa u. ſ. w. Wenn Reinecke das Weib Iſegrimms vor deſſen Augen auf dem Eiſe nothzüchtigt, ſo iſt das unbedingt brutal, wird aber durch die nähern Umſtände komiſch (59). Auch gibt es manche Handlungen, die gewaltthätig ſind, ohne brutal genannt werden zu können; dieſe können nur als komiſche Gegenſtand der Kunſt werden; dahin gehören alle jene Bilder der Niederländiſchen Schule, welche uns Zahnbrecher darſtellen, wie ſie mit einfältigen Jungen, die ganz ungebärdig ſchreien, oder mit Bauern hanthieren, die ſich wie arme Sünder zu einer Hinrichtung anſchicken. —

Wir haben bis jetzt das Obſcöne und das Brutale als Formen der Rohheit betrachtet, es iſt noch eine Form zurück: das Frivole, welches dem Erhabenen, ſofern es das Heilige iſt, durch ſeine abſolute Willkür widerſpricht und damit den innerſten Halt des Univerſums antaſtet. Natur und Geſchichte haben einen Sinn endlich nur unter Vorausſetzung der Wahrheit des Sittlichen und Göttlichen. Frivol iſt nicht, wer die Exiſtenz dieſer Wahrheit deshalb negirt, weil er ſich von derſelben nicht überzeugen kann, ſondern derjenige, der aus grundloſer Frechheit heraus den Glauben an das Heilige verſpottet. Der Skeptiker, der zum Atheiſten wird, braucht deshalb noch keineswegs frivol zu ſein; der Egoiſt aber, dem das Heilige zur Poſſe wird, weil die Wirklichkeit ſeines Daſeins ihm unbequem fällt, iſt frivol. Die Willkür frevelt mit ihrem Hohn an dem Weſen, welches der Grund aller Freiheit und Nothwendigkeit ſelber iſt, während dem wiſſenſchaftlichen Atheismus, der als das traurige

Resultat ernster Bemühungen möglich ist, das Gepräge einer religiösen Verzweiflung aufgedrückt sein kann. Die Frivolität ist häßlich, weil sie der Affe der göttlichen Majestät ist, von welcher alle Majestät der Natur und Geschichte zu Lehen trägt. Sie setzt sich selber als das Absolute. Für die Natur ist daher diese Form des Häßlichen unmöglich, weil dieselbe, als ohne Bewußtsein, ihre eigene Nothwendigkeit nicht verlachen kann. Unter den Künsten ist die Poesie für die Darstellung des Frivolen am meisten geeignet, weil sie durch die Sprache in den Gedanken sich zu vertiefen im Stande ist. Die Frivolität gibt das Heilige dem Gelächter als ein in sich Nichtiges preis; die Pietät in der Ehe, Freundschaft, Vaterlandsliebe, Religion, gelten ihr als eine Bornirtheit und Schwachheit, über welche sich der starke Geist als über Vorurtheile des gemeinen Haufens erhebt. Diese Stärke des Geistes ist jedoch nichts, als die Willkür, die aus ihrem subjectiven Belieben das Göttliche als eine Nullität purer Einbildung verachtet und damit dasjenige eigentlich für gemein erklärt, was unter den Völkern den objectiven Anspruch macht, als ein Ehrwürdiges und Höchstes verehrt zu werden.

Es ist sehr wohl zu unterscheiden zwischen dem Glauben der Menschen an die Existenz des Absoluten und zwischen den Irrthümern, denen sie darin zugleich unterworfen sein können, weil sie frei sind und weil es mit dem Wesen des Göttlichen streiten würde, den Menschen den Glauben an sich äußerlich abzuzwingen. Im Besondern werden also die Menschen keineswegs immer die absolute Wahrheit zum Inhalt ihres Glaubens haben; sie werden die Wahrheit mit dem Wahn verwechseln und diesen sogar, als eine falsche Religion, vergöttern können. Die Religionen haben im

Beſondern einen verſchiedenen Inhalt, ſind aber darin identiſch, Religion zu ſein und den Menſchen in ein Verhältniß zum Abſoluten zu ſetzen; der wahre Buddhiſt, Jude, Muhamedaner ſtirbt eben ſo freudig für die Wahrheit ſeines Glaubens, als der wahre Katholik, Lutheraner, Methodiſt u. ſ. w. Auch in der Beſonderheit der Sitte ſind die Völker verſchieden, aber jedem iſt ſeine Sitte heilig. Der Wilde bebeifert ſich, von ſeinem ſittlichen Standpunct aus, ſeinem Gaſt ſeine Töchter, ſeine Frau, zum Beiſchlaf anzubieten, was ein anderer Standpunct für eine Entehrung hält. Die Sitten deſſelben Volkes ſind zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene und noch im achtzehnten Jahrhundert würde man es bei uns für ein frivoles Untergraben aller Auctorität angeſehen haben, wenn Kinder ihre Eltern zu duzen gewagt hätten, was nun ſogar Mitglieder fürſtlicher Familien thun. Weil die Sitte die Geſtalt iſt, welche der Wille eines Volkes in ſeiner Gewöhnung annimmt, ſo achten die Völker ſich in ihren Sitten, wie abweichend dieſelben auch von einander ſein mögen, und es gilt mit Recht für frivol, den Einzelnen, der in ihre allgemeine Nothwendigkeit hineingeboren und hineinerzogen wird, deshalb zu verſpotten. — Sehr wohl iſt nun auch ein Conflict mit der Sitte, mit dem Glauben eines Volkes denkbar, der nichts weniger als frivol zu ſein braucht, vielmehr ſogar aus der tiefſten Sittlichkeit und Religioſität hervorgehen kann, wie dies bei allen großen Reformatoren der Fall iſt. — Frivol wird erſt die Ernſtloſigkeit, die ein Wohlgefallen daran verräth, die Achtung einer Sitte, den Glauben an ein Göttliches, als Widerſinn und Betrug, als Wahn und Selbſttäuſchung darzuſtellen. Die Frivolität iſt nicht der heilige Kampf jener erhabenen Skepſis, die aus der innerſten Wahrhaftigkeit des Geiſtes entſpringt; ſie iſt

die unreine Freude der geiſtigen Verliederlichung, die ſich vom Abſoluten als einem dummen Geſpenſt emancipirt hat und es recht ſehr zufrieden iſt, daß Zufall und Willkür als die einzigen Factoren alles Geſchehens im Grunde nichts, als ein ephemeres Genußleben geſtatten. Die Frivolität charakteriſirt ſich daher äſthetiſch durch die Wolluſt der Grauſamkeit, mit welcher ſie den Glauben als eine Beſchränktheit, die Sitte als eine Verkehrtheit zu zerſtören ſich kitzelt.

In Anſehung der concreten Erſcheinung aber wird das Urtheil, ob etwas frivol ſei, oft ſehr ſchwer fallen, weil in der Geſchichte des Geiſtes die Erkenntniß des Wahren im Conflict mit dem als falſch Erkannten und die Ausübung der Tugend im Conflict mit privilegirten Laſtern den Schein der Frivolität gewinnen kann. Die an und für ſich berechtigte Polemik des ewig Wahren und Guten gegen die Plattheit und Nichtswürdigkeit, die ſich oft empiriſch dafür ausgibt, wird von eben dieſer als frivol ausgeſchrieen. Es iſt natürlich, daß jene Polemik nicht immer den wehmüthigen Zug des unendlichen Schmerzes über das ſittliche und geiſtige Unglück der Menſchheit an der Stirn tragen kann; ſie wird als menſchliche ſich nicht entrathen können, über die Anmaaßung ihrer Gegner auch wohl in ein Gelächter auszubrechen und ihr mit Satire zu entgegnen, die dann unfehlbar Frivolität geſcholten werden wird. Hier erzeugen ſich nun für den beſtimmten Fall wieder feine Grenzlinien, denn ſehr leicht kann die an ſich ernſt begründete Polemik durch die Luſt am Witz zu Aeußerungen fortgeriſſen werden, die ſchon ſelber einen frivolen Beigeſchmack haben. Der zermalmende Zorneifer eines Ariſtophanes iſt zugleich von dem Behagen erfüllt, das ihm die Verſpottung ſeiner Gegner einflößt, und das komiſche Element reißt ihn zu manchen

Wendungen hin, die, vom Griechiſchen Standpunct aus, eine kauſtiſche Frivolität athmen (60). Das Gelächter, welches der Unſitte und dem Unglauben ſeiner Gegner gelten ſoll, trifft unwillkürlich auch wohl die Sitte und den Glauben ſelber. Heine wird eben dadurch oft ſo gemein, daß er dem Gelüſten nicht widerſtehen kann, dem Witz auch das Heilige mit rückſichtsloſer Rohheit zu opfern und dann wirklich frivol zu werden. Seine Poeſie würde ohne dieſe frivolen Ausläufer viel mehr Poeſie ſein (61). In der Frivolität kennzeichnet ſich ihre Wahrheit durch eine gewiſſe Brutalität, mit welcher ſie, was einem Menſchen oder Volk als heilig gilt, vernichtet und an der Herabſetzung des Heiligen zu einer lächerlichen Fratze Freude empfindet. Der Begriff der Frivolität iſt daher zwar im Allgemeinen ein ganz beſtimmter, im Beſondern aber ein relativer, wie wir dies ganz poſitiv durch die Verſchiedenheit der Geſetzgebungen ſehen, die für ſeine Verwirklichung Strafen feſtſetzen. Was auf einem beſchränktern Standpuct noch für frivol gilt und von ihm aus mit Recht verurtheilt wird, hat auf einem höhern und freiern nicht mehr dieſe Bedeutung. Wir haben hier nur die äſthetiſche Seite der Sache aufzufaſſen, welche darauf beruhet, daß das wahrhaft Schöne ſich nur in der Einheit mit dem wahrhaft Guten vollenden kann, daß alſo ein äſthetiſches Product, welches dieſem Axiom widerſpricht, auch nicht wirklich ſchön zu ſein vermag, alſo mehr oder weniger häßlich ſein wird. Daß eine Sitte oder ein Glaube von einem andern Standpunct aus als lächerlich empfunden wird, iſt noch keine Frivolität; erſt wenn man die, welche einer Sitte anhängen, in ihrer Befolgung; die welche einem Glauben ergeben ſind, in ihrem Vertrauen verſpotten wollte, würde man frivol werden. Wir haben oben angeführt, daß

in Dahomey und Benin jeder, auch ein Miniſter oder General, der von dem Könige ein Geſchenk empfängt, öffentlich vor ihm tanzen muß. Wie lächerlich auch dies dem Franzöſiſchen Geſandten Boué erſchien, ſo hütete er ſich wohl, zu lachen. Wenn die Ruſſiſchen Hetären ſich Jemand hingeben, ſo tragen ſie Sorge, das Bild des heiligen Nikolaus mit einem Schleier zu bedecken, weil ſie ſich vor ihm ſchämen. Wer wollte es wagen, dieſen Ausdruck des heiligen Schamgefühls, ſo lächerlich er uns erſcheinen kann, in ihrer Gegenwart zu verlachen? Man kann in ſo zarten Materien mit ſeinem Urtheil und Benehmen nicht vorſichtig genug ſein. Wollte man aber der Komik die Berechtigung nicht zugeſtehen, Sitten fremder Nationen oder vergangener Zeiten, religiöſe Vorſtellungen anderer Völker oder überwundener Bildungsformen, als lächerliche Widerſprüche der Wahrheit und Freiheit des Geiſtes zu behandeln, ſo begreift man, daß nicht nur die Kunſt, ſondern auch die Wiſſenſchaft auf eine Trappiſtiſche Lebensweiſe ſich einrichten müßten. Der Scherz hat von den moraliſch engherzigen Biedermännern eben ſo viel zu leiden, als von den dumm bigotten Frömmigkeitsbefliſſenen, weil die Kurzſichtigkeit beider in ſeinem beweglichen Spiel überall ſchon ein gefährliches Attentat auf die gute Sitte und den rechten Glauben erblickt. Ging es lediglich nach ihnen, ſo würden wir in einer Stagnation der hausbackenſten Proſa erſticken müſſen. Nichts hat von dieſer Seite der unbefangenen Würdigung poetiſcher Kunſtwerke mehr geſchadet, als das Iſoliren einzelner Stellen, das Premiren einzelner Worte. Die Geſchichte der Poeſie beſitzt über ſolche Conflicte höchſt denkwürdige Actenſtücke in den Proceſſen, denen Béranger unter der Reſtauration unterworfen war und worin Marchangy und Champanhet

die Anklage eben ſo geiſtvoll begründeten, als Dupin, Barthe und Berville ihnen, mit der intereſſanteſten Bezugnahme auf die Geſchichte der Chanſon in Frankreich, antworteten. Hätten wir hier nur den Begriff des Frivolen zu erörtern, ſo würden wir nicht ermangeln, näher darauf einzugehen; für uns iſt aber das Frivole nur ein Moment in einer viel größern Totalität (62). Wir beſchränken uns darauf, durch einige Beiſpiele die bisherige Auseinanderſetzung zu illuſtriren. Wenn Heine in ſeinem Gedicht: Disputation, den Mönch gegen den Rabbi zur Vertheidigung des chriſtlichen Glaubens ſagen läßt:

Trotzen kann ich deinen Geiſtern,
Deinen dunkeln Höllenpoſſen,
Denn in mir iſt Jeſus Chriſtus,
Habe ſeinen Leib genoſſen.

ſo läßt ſich unter den einmal vorhandenen Umſtänden, auf Spaniſchem Boden, im Mittelalter, nichts dagegen ſagen. Wenn er nun aber den Mönch fortfahren läßt:

Chriſtus iſt mein Leibgericht,
Schmeckt viel beſſer als Leviathan
Mit der weißen Knoblauchſauce,
Die vielleicht gekocht der Satan.

ſo iſt der Ausdruck: Leibgericht, ſchlechthin frivol und durch die Gemeinheit des Fanatismus, der hier geſchildert werden ſoll, nicht zu rechtfertigen. — Man kann von Heine nicht fordern, daß er das Sacrament des Abendmahls zu einem Moment ſeines eigenen Glaubens mache; allein die Poeſie darf von ihm fordern, daß er nicht mit Hohn überſchütte, was tauſenden der Hörer, an die er ſich wendet, heilig iſt. Die Trockenheit, die doctrinäre Einfachheit, womit er ſich ausſpricht, ſteigern nur die Verletzung. In den Romanzen

von Vitzliputzli, die ſo reich an den größten dichteriſchen Schönheiten ſind, bricht ſein Haß gegen das Chriſtenthum, gegen das Abendmahl, in folgenden Verſen aus:

„Menſchenopfer" heißt das Stück
Uralt iſt der Stoff, die Fabel;
In der chriſtlichen Behandlung
Iſt das Schauſpiel nicht ſo gräßlich,
Denn dem Blute wurde Rothwein,
Und dem Leichnam, welcher vorkam,
Wurde eine harmlos dünne
Mehlbreiſpeis transſubſtituiret —

Wir abſtrahiren hier ganz vom religiöſen Standpunct; wir legen nur den äſthetiſchen Maaßſtab an und von ihm aus verurtheilen wir dieſe Verſe als ſchlechte Verſe, denn was in ihnen wäre wohl poetiſch? Klingen ſie nicht, als wären ſie in ihrer Hölzernheit aus Daumers berüchtigter Abhandlung über die chriſtliche Anthropophagie abgeſchrieben? Heine ſagt kein Wort des Abſcheus, der Verachtung; er referirt wie ein accurater Hiſtoriker; aber welche unermeßliche Frivolität liegt nicht in dieſen kalten Worten, die ſich über ein religiöſes Myſterium auslaſſen, als ob es ein culinariſches Object wäre!

Einem Dichter kann, wie wir bemerkten, dadurch großes Unrecht geſchehen, daß man ihn nicht im Zuſammenhange auffaßt und ihm da eine Frivolität aufbürdet, wo ſie nur ſcheinbar vorhanden iſt. In den zuvor angeführten Verſen kann die zweite Strophe gänzlich fehlen und das Gedicht würde nichts verlieren, vielmehr ſehr gewinnen. Wir wollen aber auch aus Heine ein Beiſpiel geben, wie ihm Unrecht gethan werden könnte. In einem Gedicht: der Schöpfer erzählt er, wie Gott die Sonne, Sterne, Ochſen, Löwen, Katzen geſchaffen habe und fährt fort:

Zur Bevölkerung der Wildniß
Ward hernach der Menſch erſchaffen;
Nach des Menſchen holdem Bildniß
Schuf er gar nachher die Affen.

Satan ſah dem zu lachte:
Ei! der Herr copirt ſich ſelber!
Nach dem Bilde ſeiner Ochſen
Macht er noch am Ende Kälber!

Jedermann erkennt aus dieſen Verſen ſofort die Satire auf Religionen, in welchen der Thierdienſt herrſchte, auf das goldene Kalb, welches ſelbſt die Israeliten umtanzten. Nun könnte man das Verlachen Gottes durch den Satan frivol finden: allein das Gedicht beſteht aus vier kleinern, im zweiten entgegnet Gott:

Und der Gott ſprach zu dem Teufel
Ich der Herr copir mich ſelber,
Nach der Sonne mach' ich Sterne,
Nach den Ochſen mach' ich Kälber,
Nach den Löwen mit den Tatzen
Mach' ich kleine, liebe Katzen,
Nach den Menſchen mach' ich Affen:
Aber du kannſt gar nichts ſchaffen.

Dieſe Antwort gebührt dem Satan und muß zu ſeinem Spott als deſſen göttliche Negation hinzugenommen werden. Um nun aber die Heineſche Malice recht zu faſſen, muß man auf den Schluß des Ganzen ſehen; im vierten Gedicht dieſes kleinen Cyklus, worin er von Größerem immer auf Kleineres übergeht, läßt er Gott zuletzt ſagen:

Das Schaffen ſelbſt iſt eitel Bewegung,
Das ſtümpert ſich leicht in kurzer Friſt.

Jedoch der Plan, die Ueberlegung,
Das zeigt erſt, wer ein Künſtler iſt.
Ich hab' allein dreihundert Jahre
Tagtäglich drüber nachgedacht,
Wie man am beſten Doctores Juris
Und gar die kleinen Flöhe macht.

Dieſe Pointe geht auf Göthe, der eine juriſtiſche Abhandlung über die Flöhe geſchrieben, die 1839 in Berlin gedruckt wurde.

Die Frivolität wird ſehr begreiflich den religiöſen und den ethiſchen Nihilismus zu gegenſeitiger Verſtärkung miteinander verbinden. Die meiſten Werke der obscönen Literatur ſind zugleich materialiſtiſche und atheiſtiſche. Eine gewiſſe ſtumpfe und düſtere Apathie, der geradeſte Gegenſatz einer edlen Melancholie, lagert ſich über ſie hin und öfter wühlt in ihren verzweifelten Reflexionen ein halber Wahnſinn, wie dies vorzüglich in dem berüchtigten Roman, Therèse philosophe, der Fall iſt. Die Franzöſiſche Literatur hat die Schuld auf ſich, die Vereinigung von Unzucht und Gottloſigkeit auf's Höchſte getrieben zu haben. Voltaires Pucelle d'Orléans iſt der Anfang, Evariſte Parny's Guerre des dieux der Gipfel dieſer Richtung. Man kann beiden Schriftſtellern den Spott auf Frömmelei, auf die Auswüchſe des Kloſterlebens, auf die Verkehrtheiten des Aberglaubens und des kirchlichen Fanatismus zugeben; allein gegen die Art und Weiſe, wie ſie den Glauben an Gott ſelber, wie ſie die fundamentalen Vorſtellungen des Chriſtenthums zerfleiſchen, wird man immer die Anklage der Frivolität erheben müſſen. Die Virtuoſität ihrer eleganten Sprache, der Witz ihres Scharfſinns, die Fülle ihrer lächerlichinfernalen Erfindungen, die Correctheit ihrer Zeichnungen, vermögen

nicht, das Gefühl der Gemeinheit aufzuheben, mit welchem sie uns erniedrigen. Parny hat die Griechischen Götter mit den Personen der christlichen Trinität kämpfen und diese von den brutalriesigen Scandinavischen Göttern fast besiegen lassen. Er hat die heidnischen Götter verspottet, aber nur um die Mythologie des christlichen Glaubens desto mehr zu verlachen. Daß Christus als ein Lamm, aufgeputzt mit einem blauen Bändchen; daß der heilige Geist als eine zierliche Taube; daß Maria als eine „süße Dame", wie das Mittelalter sie nannte, von ihm aufgeführt wird, ist natürlich zu erwarten, denn der Widerspruch des sinnlichen Elementes mit dem Begriff Gottes als des Geistes gibt seinem abstracten Verstande reiche Nahrung. Gottvater stellt er als einen etwas bornirten Judengott dar, der zuweilen Spuren von Altersschwäche zeigt. Er muß, genau auf der Erde zu sehen, sich einer Brille bedienen; seine Donner sind schon etwas abgebraucht; sein Arm ist nicht mehr sicher. Einst erblickt sein Sohn einen Räuber, der einen Priester tödten will; der Sohn fordert ihn auf, mit dem Blitz zu interveniren; er schleudert den tödtlichen Strahl, trifft aber statt des Räubers den Priester u. s. w. Die christlichen Götter als die neuen erregen immer mehr die Aufmerksamkeit der antiken und um sie kennen zu lernen, ladet man sie zu einem Diner auf dem Olymp ein. Bei dieser Gelegenheit besieht sich die neugierige Maria den Palast der Olympier, Apollon schleicht ihr nach und nothzüchtigt sie. Nothzucht ist Parny's Leidenschaft; in den verschiedensten Situationen ergötzt er sich an ihr; mitten im Gefecht der Götter läßt er den Engel Gabriel die Artemis nothzüchtigen. Dieser unreine Geist läßt ihn mit höchstem Interesse die alte apokryphische Sage weitläufig ausmalen, daß Christus ein unehelicher Sohn der Maria und des

Römiſchen Ritters Pantheras; läßt ihn die Fiction machen, daß Priap nebſt den Satyrn ſich taufen laſſen, um als Mönche ein feiſtes, wollüſtiges Leben zu führen u. ſ. w. Wenn ein Faun dichtete, würde er wie Parny dichten, denn durch den Priap läßt er endlich die Ruhe zwiſchen den Göttern wiederherſtellen, nachdem unter Conſtantin ſich einmal ſo viele Menſchen den Olympiern entwöhnt und den Chriſtengöttern ſich zugewendet hätten:

Ici l'on plaide, et l'on juge la bas:
L'homne a jugé: bien ou mal, il n'importe.

Damit aber iſt Parny noch nicht zufrieden, ſondern in einem Epilog nimmt er, um in ſeinem frivolen Hohn recht methodiſch gründlich zu ſein, die Miene eines heiligen Sängers an, deſſen Herz rein, deſſen Zunge lauter ſei, ſchildert den Untergang der Welt und das Gericht des Herrn mit den lebhafteſten Farben und verſetzt ſich ſchließlich in's Paradies:

Moi qui, plus sage, ai cru sans examen,
Au paradis radieux je m'enlève:
I'entre; et tandis qu' auprès de Geneviève
Je suis assis dans le céleste Eden,
L'enfer reçoit nos soldats téméraires,
Qui de Jésus houspillent les vicaires,
Les persiffleurs du culte de nos pères,
Et les amans des filles de nos mères,
Et les frondeurs de mes rimes sincères,
In saecula saeculorum; amen!

Man wird ſich wohl an dieſem einen Beiſpiel ächter Frivolität genügen laſſen, denn es widerſteht uns, uns weiter auf ein Feld zu begeben, auf welchem der Witz zur Aermlichkeit der fadeſten Pointen und das Schöne zu ſtereo-

typen Nuditäten einer wahren Bordellphantasie zusammenschrumpft. Wir Deutsche haben uns zwar auch zuweilen im Frivolen versucht, aber gegen die Franzosen gehalten sind wir immer nur blöde Schüler derselben gewesen; selbst wenn wir den dürrsten Rationalismus und doctrinärsten Atheismus zur Schau tragen, können wir doch nicht hindern, daß nicht das Gemüth sich in naiven Inconsequenzen geltend mache, wie einem Bergsee, dessen klare Oberfläche zu stagniren scheint, unterirdische Zuflüsse in der Tiefe ein heimliches Leben erhalten. Ein neuerer Dichter, Rudolph Gottschall, hat z. B. die Göttin, nämlich die deesse de la raison der alten Französischen Revolution, besungen. Aber wie keusch, wie romantisch, wie tragisch ist dieser Stoff von dem Dichter erfaßt; wie hat er sich bemühet, die Vernunftgöttin durch eine schmerzliche, lange Erfahrung hindurch in sich zu vertiefen, so daß sie nicht blos als ein schönes Phantom der Sinnlichkeit erscheint, vielmehr mit Geist und Herz des Namens einer Göttin würdig sein will und an der unausbleiblichen Enttäuschung dieses Wahns, als Robespierre den Glauben an Gott als das höchste Wesen decretirt, in wahnsinniger Verzweiflung untergeht; wie hat der Dichter ächt Deutsch ihren Schritt, sich allem Volk auszustellen zu lassen, durch die Liebe zu ihrem Gatten motivirt, den sie damit vom Tode loszukaufen hofft. Philosophisch steht dieser Dichter bekanntlich auf dem Feuerbachschen Standpunct, allein sein anthropologisch revolutionaires Pathos ist in sich gebrochen und verliert sich theils in die weichsten elegischen Töne, theils in dithyrambische Ausbrüche skeptischen Wahnsinns. Seine Vernunftgöttin Marie vereint die Schönheit der schaumgeborenen Aphrodite mit dem Adel und der Innigkeit einer Madonna, denn

um die edlen Züge,
Welche Hellas' Stempel tragen,
Hat der träumende Gedanke
Düſtern Mantel umgeſchlagen —
Wie madonnenhaftes Leuchten
Zuckt um's Haupt ein Glorienſchein,
Kündend des Gedankens Qualen,
Lebensnoth und Herzenspein.

In's Komiſche kann das Frivole übergehen, wenn es durch die Wahrheit berechtigt, alſo nur ſcheinbar ein Frevel am Heiligen iſt. Es deckt dann den Widerſpruch auf, der zwiſchen dem Weſen und ſeiner Form vorhanden ſein kann. Werke, die von hier entſpringen, können denjenigen, die polemiſch davon berührt werden, auch frivol erſcheinen, ohne es zu ſein. Sie werden zwar Incongruenzen der Vorſtellung des Göttlichen angreifen, aber ſie werden niemals die Sittlichkeit beleidigen. Lukianos beſitzt eine vorzügliche Stärke in der heitern Art, wie er die innern Widerſprüche des antiken Olymps ſchonungslos aufdeckt. Uns werden ſeine Götterparodieen als ein nothwendiges Moment in der Auflöſung des Heidenthums, einem damaligen Griechen aber konnten ſie auch frivol vorkommen. In ſeinem tragiſchen Zeus läßt er einen Stoiker Timokles mit einem Epikuräer Damis öffentlich über die Exiſtenz der Götter und ihrer Vorſehung kämpfen. Der Stoiker bringt die gewöhnlichen teleologiſchen Argumente vor, ſchimpft gewaltig auf die Ruchloſigkeit ſeines Gegners, weiß aber zuletzt, nachdem ſeine Vergleichung der Welt mit einem von einem Steuermann gelenkten Schiff an des Damis Dialektik Schiffbruch gelitten, ſich nur auf den Schluß zurückzuziehen, daß, weil es Altäre gebe, es doch auch Götter geben müſſe. Zeus nimmt an

dieſer Disputation ein großes Intereſſe, weil die Opfer der Menſchen ſich durch die ſteigende Aufklärung immer mehr vermindern. Hermes muß daher alle Götter, auch die barbariſchen, zu einer Berathung einladen. Sie kommen und werden nach dem Werth des Stoffs ihrer Bildſäulen rangirt, ſo daß die goldenen und ſilbernen Barbarengötter vor den ſchönen aber nur marmornen oder erznen Hellenengöttern den Vorſitz erhalten. Die verſchiedenſten Vorſchläge werden erörtert und bei ihrer Widerlegung die ſchwache Seite der Göttlichkeit dieſer Götter perſiflirt, an Apollon die dunkle Zweideutigkeit ſeiner Orakelſprüche, an Herakles die Rohheit ſeiner phyſiſchen Gewalt u. ſ. w. Als die disputirenden Philoſophen zu Athen ihren Streit wieder aufnehmen, weiß der Vater der Menſchen und Götter vor Angſt über den Ausgang endlich nichts weiter zu rathen, als daß die Götter mit ihm für den Vertheidiger ihres Daſeins, Timokles, der die Faſſung verloren zu haben ſcheine, beten möchten. „Darum wollen wir wenigſtens thun, was an uns iſt, und — für ihn beten, aber

Nur unter uns in der Stille, damit nicht Damis es höre!“

B.

Das Widrige.

Unwillkürlich haben wir bei der Darſtellung der letzten Begriffsbeſtimmungen des Gemeinen auch ſchon den Begriff des Widrigen als die gegen das Gemeine äſthetiſch noch häßlichere Geſtaltung erwähnen müſſen. Der poſitive Gegenſatz des erhaben Schönen iſt nämlich das gefällig Schöne.

Das Erhabene ſtrebt in die Unendlichkeit hinaus, während das Gefällige ſich in die Schranken der Endlichkeit hineinſchmiegt. Das erſtere iſt groß, gewaltig, majeſtätiſch; das letztere niedlich, ſpielend, reizend. Der negative Gegenſatz des Erhabenen, das Gemeine, ſtellt dem Großen das Kleinliche, dem Gewaltigen das Schwächliche, dem Majeſtätiſchen das Niedrige entgegen. Der negative Gegenſatz des gefällig Schönen iſt das Widrige, denn es ſtellt dem Niedlichen das Plumpe, dem Spielenden das Leere und Todte, dem Reizenden das Scheußliche entgegen. Das gefällig Schöne ladet uns zu ſeinem Genuß ein, indem es uns von vorn herein entgegenkommt und alle ſinnlich angenehmen Seiten, uns zu feſſeln, nicht ohne Abſichtlichkeit hervorkehrt. Die Unnahbarkeit des Erhabenen reißt uns über die gemeinen Schranken hinaus und erfüllt uns mit Bewunderung und Ehrfurcht. Der Reiz des Gefälligen lockt uns zu ſich hin, es zu genießen, und ſchmeichelt uns in allen unſern Sinnen. Das Widrige dagegen ſtößt uns von ſich ab, weil es uns durch ſeine Plumpheit Mißfallen, durch ſeine Todtheit Grauen, durch ſeine Scheußlichkeit Ekel erweckt. Ein Mangel an Einheit der Form, an ſymmetriſcher Gliederung, an harmoniſcher Eurythmie, iſt häßlich, aber noch nicht widrig. Eine Statue z. B. kann verſtümmelt und dann reſtaurirt worden ſein. Iſt dieſe Reſtauration nicht glücklich, bringt ſie einen fremden Zug in die Geſtalt, verhält ſich das Maaß ihrer Theile nicht vollkommen proportional zum urſprünglichen Kunſtwerk, ſcheiden ſich die reſtaurirten Theile zu grell von den Originalreſten, ſo wird eine ſolche Dualität nicht ſchön ſein, allein ſie kann noch weithin haben, widrig zu ſein. Dies würde ſie erſt werden, wenn die Reſtauration die urſprüngliche Idee geradezu aufhöbe. Eine Geſtalt kann auch

incorrect ſein und mit der Normalität, die in ihr ſich ausdrücken ſollte, mehr oder weniger in Widerſpruch ſtehen, allein ſie braucht deshalb noch nicht von ſich zurückzuſchrecken. Große Incorrectheiten können ſogar durch große mit ihnen nach andern Seiten hin verbundene Schönheiten bis zur Vergeſſenheit aufgewogen werden. Erſt dann wird das Incorrecte widrig, wenn es die Totalität der Geſtalt zerſtückelt, wenn es eine durchgängige Stümperhaftigkeit verräth, deren Anmaaßung uns empört, falls ſie uns nicht lächerlich wird. Das Gemeine iſt häßlich, weil es in ſeiner Kleinlichkeit, Schwächlichkeit und Niedrigkeit die Unfreiheit darſtellt, die ſich über ihre Schranken erheben könnte, ſtatt deſſen aber in der Plattheit des Zufalls und der Willkür, in der Dürftigkeit der Ohnmacht, in der Niedrigkeit des Sinnlichen und Rohen verharrt. Das Gemeine iſt unſchön, allein es iſt deshalb noch nicht widrig und die Frivolität beſtrebt ſich ſogar, uns durch ſinnlichen Zauber zu beſtricken und uns ſeine Verhöhnung des Heiligen durch formelle Liebenswürdigkeit recht eingänglich zu machen.

Das Widrige erzeugt ſich aus dem gefällig Schönen als deſſen negative Entgegenſetzung. Als poſitiver Gegenſatz des quantitativ Erhabenen iſt das Gefällige dasjenige Kleine, das in ſeiner Totalität leicht überſichtlich, in ſeinen Theilen zierlich ausgearbeitet iſt und das wir im Deutſchen niedlich nennen. Das Kleine als ſolches, ein kleines Haus, ein kleiner Baum, ein kleines Gedicht u. ſ. f. iſt deshalb noch nicht niedlich, ſondern erſt dasjenige Kleine iſt es, das in ſeinen Theilen Zartheit und Sauberkeit der Ausgeſtaltung zeigt. Wie niedlich hat die Natur, manche Schneckengehäuſe und Muſchelſchaalen gebildet! Wie ſind die Blätter und Blüthen vieler Pflanzen ſo überaus niedlich, weil ſie bei

die vor einem Toilettenspiegel das herabwallende Haar strählt, während hinter demselben in der Maske eines reichen Rentiers, zum Ueberfluß mit eleganten Hörnern ausgestattet, der Teufel lauscht und eine Rolle Goldes aufthürmt. Wie abscheulich hat der Maler hiedurch das ganze Bild vergiftet! Hätte er die Schöne im Reiz ihrer Glieder unbefangen hingestellt, so würde man an den reinen, edlen Formen sich entzückt haben. Durch jene im Dunkeln kauernde Fratze, recht im Ungeschmack der Französischen wohl gar tugendhaft sich dünkenden Allegoristerei, zwingt er uns, an die Lüsternheit der Begier, an die Käuflichkeit der Unschuld zu denken. Die großen Maler und Bildhauer haben den Reiz nackter Schönheit sans phrase dargestellt und sind eben damit keusch gewesen; sie haben aber das Sinnliche zugleich in eine Situation zu bringen gewußt, worin es doch die Superiorität des Geistes eingesteht. Z. B. Tiziano Vecelli hat Philipp den Zweiten mit seiner Geliebten gemalt, wie diese ganz nackt auf einem Lotterbette ruhet; er sitzt nach hinten am Rande desselben; die Scene geht in eine freie, schöne Landschaft hinaus. Aber wie hat er nun die Liebenden gezeichnet? Sie machen Musik; er spielt die Guitarre und blickt sich eben zärtlich nach ihr um, ihr das Zeichen zum Einfallen zu geben, während sie das Notenblatt neben sich auf dem Kissen liegen hat und die Flöte erhebt. Dies Gemälde ist unendlich reizend, aber der freie offene Reiz regt keine Begierde auf, denn die sinnliche Seite der Schönheit, so stark sie hier hervortritt, bleibt doch dem Geist und Gemüth der Liebenden untergeordnet. Wird das Sinnliche, uns als Sinnliches zu fesseln, zur Tendenz, so wird damit der Reiz in seiner Einfachheit gestört und manche Producte schwanken hierin schon bedenklich, namentlich aus der neueren Pariser Malerschule.

Ingres' berühmte Odaliske ist ein solches Bild. Die Gestalt ist eben so unvergleichlich, als die Ausführung, aber die ganze Situation athmet nur Sinnlichkeit. Ein geschlossenes, enges Gemach; schwerseidene Polster und Vorhänge, kein Blick hinaus in die freie Natur; auf einem Teppich neben dem Lager, auf welchem die schlankppige, sammthäutige Schöne sich ohne alle Beschäftigung hingestreckt hat, Confituren, Früchte, Gläser; vor ihr an der Wand lehnend eine Opiumpfeife. Die Venus des Harems hat geraucht! Ingres kann sagen, daß er Alles ganz treu nach der Sitte des Orients gemalt habe; gewiß, allein dadurch wird von dem Bilde nicht der beengende Druck hinweggenommen, daß es uns nur eine Sclavin zeigt, nicht eine freie Schönheit. Diese Odaliske ist nur wie ein schönes eingefangenes, eingesperrtes Menschenwild; wenn sie etwas thut, denn im Durchschnitt thut sie gar nichts, so ißt sie, so trinkt sie, so raucht sie. O wie geistreich, wie schön ist gegen die Opiumpfeife jene Flöte in der Hand von Philipps Geliebten! — Das Reizende, als eine der nothwendigen Formen des Schönen, verbindet sich natürlich mit allen übrigen und entfaltet sich in sehr verschiedenen Graden, weshalb wir den Gebrauch des Wortes Reiz sehr weit ausdehnen und auch das Niedliche und Spielende unbedenklich reizend nennen. Bei größerer Genauigkeit werden wir jedoch den Reiz nur da zugestehen, wo der sinnliche Factor des Schönen vorherrscht, gerade wie umgekehrt die Erhabenheit der Majestät wächst, je mehr sie in die Tiefen des Geistes, in die absolute Freiheit, zurückgeht, aus welchem Grunde wir den Frühling, die Jugend, das Weib reizender finden, als den Herbst, das Alter und den Mann. Der Reiz liebt, die sinnliche Energie zu steigern, das Bunte, vornämlich den

Contraſt, wie z. B. eine weiße Marmorſtatue von dem Grün eines Gartengrundes ſich um ſo reizender abhebt. Auch eine Verhüllung ſteigert daher den Reiz, ſofern ſie mit einer gewiſſen Agaçerie ihn uns zeigt, indem ſie ihn verbirgt, wie ähnlich die alten Römiſchen Dichter ſchon geſungen haben, daß die Schöne als fliehende um ſo reizender wäre.

Der negative Gegenſatz des Gefälligſchönen iſt das Widrige, nämlich 1. als Negation des Niedlichen das Plumpe; 2. als Negation des Spielenden das Leere und Todte; 3. als Negation des Reizenden das Scheußliche. Das Plumpe iſt der Mangel an Ausgliederung, an Entwicklung der Theilſchönheit; das Todte iſt der Mangel an Bewegung, die Unterſchiedloſigkeit des Daſeins; das Scheußliche die thätige Vernichtung des Lebens durch das auch in häßlicher Geſtalt erſcheinende Negative. In Anſehung des Erhabenen ſteht das Plumpe dem Großen; das Todte dem Mächtigen; das Scheußliche dem Majeſtätiſchen gegenüber. Die Vornehmheit des Erhabenen ſchließt alle Gemeinheit von ſich aus, während das Widrige dieſelbe in ſich aufnimmt; das Erhabene verklärt das Endliche in die Idealität ſeiner Unendlichkeit, während das Widrige ſich in den Schmuz des Endlichen vertieft; das Erhabene ſpannt uns mit göttlichen Kräften bis zum Heroismus an, während das Widrige mit ſeiner Ungeſtaltheit und Ohnmacht uns bis zur Hypochondrie abſpannt.

I. Das Plumpe.

Das Niedliche iſt das Kleine, das uns durch ſeine Zierlichkeit gefällt; das Plumpe iſt das, was uns durch die Ungeſtalt ſeiner Maſſe oder durch die Schwerfälligkeit ſeiner

Bewegung mißfällt. Das Niedliche, weil es in ſeinen Theilen ſorgfältig ausgearbeitet iſt, nennen wir auch wohl das Feine, ſo wie das Plumpe wegen des Mangels an Entwicklung der Unterſchiede das Grobe. Das Plumpe iſt alſo nicht formlos; es hat Geſtalt, aber eine ungeſchickte, in welcher die Maſſe vorwaltet. Auch kann es ſich bewegen, aber ſeine Bewegungen ſind täppiſch, rückſichtslos, klotzig. Ein dicker Weidenſtamm, deſſen Zweige gekröpft ſind und dem es hiedurch an Geſtalt fehlt, ſieht plump aus. Das Krokodil, Nilpferd, Faulthier, der Seelöwe u. ſ. w. ſind Thiere, deren Bewegung plump iſt, weil es ihrer Maſſe an Gliederung und Elaſticität fehlt. Weder die Größe der Maſſe noch die Einfachheit der Form ſind Urſache der Plumpheit, ſondern die Proportion und die Unform. Eine Aegyptiſche Pyramide iſt eine große, höchſt einfache Maſſe ohne alle Plumpheit; die Aſiatiſchen Dhagopen (oder Stupa's) dagegen, in deren Gewölbbau man die Weltblaſe nachahmen wollte, erſcheinen durch ihre maſſigen und ſtumpfen Verhältniſſe plump. Die Kabiriſchen Götter mit ihren Dickbäuchen, ihren kurzen, breiten Füßen, ihrem Mangel an Hals und ihren hockenden Sellungen ſind plump. Die Kraft wird in Gefahr ſtehen, mit dem Ausdruck ihrer Energie in das Plumpe zu gerathen, wie es der bildenden Kunſt mit dem Herakles und dem Silenos begegnet iſt. Das Derbe ſtreift auch an ſeine Grenze, wie ſie zuweilen bei Rubens erſcheint. Seinen kräftigen Heldengeſtalten gegenüber mußten allerdings auch ſeine weiblichen Figuren etwas vom Flandriſchen Typus annehmen, breite Rücken, volle Brüſte, ſchwellende Hüften, wohlgerundete Lenden und Arme, aber in der ſtrotzenden Fülle doch eine Innigkeit des Lebens, eine Gliederung, Gelenkheit, nervöſe Spannung, die das ent-

ſchieden Plumpe noch nicht aufkommen läßt. Dies inne zu werden, dürfen wir nur Martin de Vos mit ihm vergleichen, in deſſen Geſtalten die wampigte Ueberwucherung des Fleiſches die Gliederung verdeckt, ſo daß die Verhältniſſe gedrückt und ſchwerfällig erſcheinen.

Das Plumpe als Bewegung wird natürlich zunächſt an die ſelbſt plumpe Geſtalt gebunden ſein. Von einem Nilpferd, Krokodil, Pinguin, Eisbären, von einem ungeſchlachten Tölpel ſind auch nur plumpe Bewegungen zu erwarten. Allein es kann auch von einer an ſich ſchönen, ja zierlichen Geſtalt eine plumpe Bewegung hervorgebracht werden, die als Widerſpruch mit ihr um ſo häßlicher erſcheinen muß; gerade wie umgekehrt die zierliche Bewegung einer an ſich plumpen Maſſe, z. B. eines Elephanten, der auf dem Seil tanzt, wozu die Römer ihn abrichteten, nothwendig den Eindruck des Plumpen an der Geſtalt vermindern muß. Je mehr ein Element ſchon dazu berechtigt, Feinheit der Form, Leichtigkeit, ja Eleganz der Bewegung in ihm entfaltet zu ſehen, um ſo widriger empfinden wir es, wenn ſtatt ihrer Rohheit und Grobheit ſich breit machen. Dies iſt vorzüglich im Element des Scherzhaften und Witzigen der Fall. Der plumpe Scherz, der plumpe Witz, ſind häßlich, weil ſchon im Begriff des Scherzes und Witzes als eines Spiels die Leichtigkeit als ein ihnen weſentliches Prädicat liegt. Die Gemeinheit eines Morolf z. B. äußert ſich in ſolcher Plumpheit.

Oft wird das Plumpe auch das Bäuriſche genannt. Man würde aber ſehr irren, wollte man mit ihm das Bäuerliche vermengen. Das Bäuerliche kann derb, kraftvoll, allein es braucht nicht ungeſchlacht zu ſein. In der Scala einer ſtändiſchen Gliederung wird die Ariſtokratie jeder

Art die Manieren der ihr untergeordneten Stände für plump und ungeschickt halten. Der Bauer aber ist ursprünglich mit dem Landadel identisch; wo er als der freie Grundbesitzer auftritt, ist er zwar als der Gewältiger der Natur kräftig, in seiner Sitte und seinem Anstand jedoch nichts weniger als plump, vielmehr im Selbstgefühl seiner Kraft, seines Vermögens, von natürlicher Würde durchdrungen, wie dies der freie Bauer in Norwegen, in den Norddeutschen Marschländern, in Westphalen, in der Schweiz zeigt; wie Voß in seinen Idyllen den Holsteiner Bauern, wie Immermann in seinem Münchhausen den Westphälischen gezeichnet hat. Immermanns Dorfschulze zeigt uns die volle Manneshoheit, die sogar mit dem Schwert Karls des Großen zu Gericht sitzt, und seine Tochter Lisbeth zeigt uns die ganze Anmuth und sittige Feinheit eines Bauermädchens, das sehr gut zu harken, zu melken, zu nähen, zu spinnen, zu kochen versteht, ohne mit solcher Werkthätigkeit weder das Adlige ihrer Gesinnung, noch das Liebliche ihres Benehmens zu beeinträchtigen. Mit Recht hebt der Dichter an dem Schulzen hervor, daß er Alles „mit Manier" gethan haben wolle, d. h. mit dem Maaß der Sitte, mit dem Rhythmus des durch die Natur der Sache geforderten Anstandes. Auch die George Sand hat sehr richtig an ihren Bauern des Berry im Meunier d'Angibault, in der Jeanne, im péché de Mr. Antoine u. s. w. das Conventionelle ihres Wesens als charakteristisch herausgefühlt. Ungeschlacht ist die Vernachlässigung der Manier. Der Bauer kann ἀγροικος, rusticus, rustre, bäurisch genannt werden im Gegensatz zur Urbanitas, zur gewandten Schmiegsamkeit, Redefertigkeit der städtischen Artigkeit. Aesthetisch widrig ist seine Gestalt und Erscheinung aber erst geworden, als der feudale Adel ihn durch Ueber-

bürdung verkümmerte, ihm durch übertriebene Frohndienste das Mark aussaugte, als er ihn durch eigene Härte und Rohheit der Behandlung hart und roh machte, als er ihn durch seinen Stolz von sich entfremdete. Nun verstockte sich der Bauer; nun wurde er, der als bornirt und linkisch verhöhnte, bäurisch und der hohe Name: Bauer, der Gottes Erde mit seiner Hand bauet und mit diesem wahrhaft adligen Geschäft der ganzen bürgerlichen Gesellschaft den Grund erbauet, wurde nunmehr zum Schimpfwort, vorzüglich bei der Frivolität des Brief- und Geldadels. Insofern nun der Begriff der Bäurischen mit dem des Niedrigen zusammenhängt, müssen wir auf die frühere Abhandlung dieses Begriffs zurückweisen.

In diesem Zusammenhang ist auch schon erörtert worden, inwiefern die Unmanier im Grotesken und Burlesken lächerlich wird. Das Plumpe ist für die niedere Komik ein Haupthebel; doch muß das Ungefüge der massigen Gestalt und das Unbeholfene der Bewegung, komisch zu sein, in gewissen Grenzen bleiben; es darf nicht brutal werden. Dem Kinde zeigt sich bei uns der komische Gegensatz des Plumpen und Gewandten am Frühesten auf der Straße im Bären und Affen. Wie lächerlich erscheint es dem Kinde, wenn das wilde Raubthier zweibeinig, wie das Kind selber thut, auf einem Stocke reitet, wenn es, wie die Magd, Wasser zu holen, ein Queerholz über den Nacken legt! Und wie klug und zierlich kommt ihm dagegen das rothbejackte Aeffchen vor, das auf dem Rücken des Bären Becken schlägt, Nüsse knabbert, ein Flintchen abschießt! Die Komiker haben immer großen Vortheil aus der Contrastirung des Plumpen mit dem Graziösen gezogen. Sie haben, namentlich in Uebergangsphasen, immer den Provinzialen und Kleinstädter

mit dem Reſidenzler und Großſtädter, den Kleinbürger mit dem Großbürger, den Recruten mit dem geſchulten Soldaten, den verlegenen Subalternbeamten mit dem Hochgeſtellten u. ſ. w. contraſtirt. L'homme de province iſt zumal bei den Franzoſen wegen der Centraliſation all ihrer Bildung in Paris in allen möglichen Variationen eine ſtereotype komiſche Figur. Ariſtophanes hat in ſeinen Komödien die Plumpheit der Lakonen, Triballer u. dgl. noch dadurch verſtärkt, daß er ſie, der Feinheit der Attiſchen Sprache gegenüber, in ihrem Dialekt reden läßt. Alle mimiſchen Künſte haben am Plumpen ein unfehlbares Effectmittel. In Glucks Iphigenie auf Tauris iſt der Skythentanz, den Griechen gegenüber, von unvergleichlicher Wirkung. Gluck hat in der Muſik zu demſelben das Dumpfe, Unaufgeſchloſſene einer großen naturwüchſigen Kraft des Barbarenvolks ſowohl in der Melodie als in der Inſtrumentirung auf das Genialſte geſchildert. Akrobaten und Kunſtreiter wenden oft das Plumpe als eine groteske Hülle an, durch den Contraſt einer ſich aus ihm entpuppenden ätheriſchen Bewegung deſto mehr zu überraſchen. So ſtellen ſich gerade die Parforcereiter gewöhlich erſt als dumme, plumpe Teufel an, die das Reiten gar nicht faſſen können. Sitzen ſie jedoch erſt einmal auf dem Rücken des Pferdes, ſo überbieten ſie Alles mit ihrer Keckheit und halsbrechenden Verwegenheit.

II. Das Todte und Leere.

Dem Leben ſteht der Tod und im Leben ſteht die Heiterkeit des Spiels dem Ernſt der Arbeit gegenüber. Aeſthetiſch iſt zur zweckloſen Unruhe des Spielenden das Todte

und Leere der Gegenſatz als Ausdruck für den Mangel an Leben und freier Bewegung.

Das Todte als ſolches iſt noch keineswegs ohne Weiteres häßlich; ja der Tod kann bei dem Menſchen ſogar eine Verſchönung der Züge zur Folge haben. Aus den Furchen des Leidens, aus den Narben des Kampfes lächeln uns die kindlichen Züge des Urgeſichts des Geſtorbenen noch einmal an. Auch das Sterben iſt, obzwar der Uebergang zum Tode, an ſich nicht nothwendig häßlich. Leſſing in der Abhandlung: wie die Alten den Tod gebildet; ſagt ganz richtig: „Todt ſein hat nichts Schreckliches; und inſofern Sterben nichts als der Schritt zum Todtſein iſt, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur ſo und ſo ſterben, eben jetzt, in dieſer Verfaſſung, nach dieſes oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter ſterben, kann ſchrecklich werden und wird ſchrecklich. Aber iſt es ſodann das Sterben, iſt es der Tod, welcher das Schrecken verurſachte? Nichts weniger; der Tod iſt von allen dieſen Schrecken das erwünſchte Ende, und es iſt nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn ſie beide dieſe Zuſtände, den Zuſtand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zuſtand des Todes ſelbſt, mit einem und eben demſelben Wort benennt.“ Die Griechen, wie Leſſing weiter auseinanderſetzt, unterſchieden die traurige Nothwendigkeit, ſterben zu müſſen, als Kere, vom Tode ſelber. Jene bildeten ſie als ein grauenvolles Weib mit gefräßigen Zähnen und krallenbewehrten Händen, dieſen als einen anmuthigen Genius, der die geſenkte Fackel verlöſcht, als den Bruder des Schlafes. Sie haben aber auch in dem abgehauenen Haupt der Meduſa, der ſinnenden, den entſeelenden Blick des Todes dargeſtellt. Aus dem Haupt der ſterbenden entſprang noch

der Pegasos und Athene fügte das schlangenumlockte der Aegis ein, denn sie, die kriegerische Göttin des Gedankens, war es ja eigentlich gewesen, welche die einzig sterbliche der Gorgotöchter getödtet hatte. Wir haben oben, in anderm Betracht, die Meduse zu den Formen gerechnet, mit welchen die Griechen das Furchtbare selbst zur edelsten Schönheit fortzubilden so glücklich waren. Dies gewaltige Haupt mit den kraftvollen, krampfdurchbebten Lippen, mit dem imperatorischen Kinn, mit der an des Zeus Stirn erinnernden, nur etwas niedrigeren Stirn, mit den großen, gebrochen rollenden Augen, mit dem dunkeln Nattergelock, strahlt auch getödtet noch Tod und Verderben. Das spätere Medusenideal hat mit der Kraft der Züge eine eigenthümliche Wehmuth wunderbar verschmolzen. In einem Medusenbilde, welches Ternite in seinen Wandgemälden, Heft II., getreu in Farben wiedergegeben hat, sind die grauen, grünen, gelbfahlen Töne des sterbenden Antlitzes von der ergreifendsten Wirkung; bei der vollkommensten psychologischen Wahrheit, bei der erhabenen Größe der ganzen Conception, ist doch das Gräßliche bis zum Entzücken gemildert. — Die christliche Kunst ging noch weiter, da ihre ganze Weltanschauung das wahre Leben als durch das rechte Sterben vermittelt auffaßt. Der gestorbene aber zum ewigen Leben wieder auferstehende Gottmensch wurde ihr Mittelpunct. Der Leichnam Christi muß daher bei aller Wahrheit des Todes doch noch den unsterblichen Geist, der ihn beseelte und ihn wieder beseelen wird, durchschimmern lassen. Diese geschlossenen Augen werden sich wieder öffnen, diese bleichen, schlaffen Lippen werden sich wieder regen, diese starren Hände werden wieder segnen und das Brod des Lebens brechen. Diese Möglichkeit muß nun vom Bildhauer oder Maler nicht als

ein im Leichnam zurückgehaltenes Leben dargeſtellt werden, denn das wäre nur ein Scheintod, ſondern ſie muß als das Wunder erſcheinen, das in dieſem Leichnam einzig exiſtirt; unbedingt die ſchwerſte Aufgabe der geſammten bildenden Kunſt, der nur die genialſten Kräfte gewachſen ſind. Der Glaube freilich hat mit dieſen äſthetiſchen Poſtulaten unmittelbar nichts zu ſchaffen und auf ſeinen niedrigeren Bildungsſtufen kann ihm ſogar ein recht craſſer Ausdruck des Todes Chriſti ſehr angemeſſen ſein; ein recht entfleiſchter, wundenzerriſſener, ſchmerzzertrümmerter Leichnam wird für die Maſſe eben durch ſeine Gräßlichkeit und durch den Widerſpruch, in ſolcher Geſtalt doch den Welterlöſer gegenwärtig zu ſchauen, viel ergreifender ſein. Die äſthetiſch vollendeten Kunſtwerke ſind bekanntlich nicht die wunderthätigen, ſondern jene ganz abſonderlichen, oft entſchieden häßlichen Figuren, die mit ihren grellen Formen für den Aberglauben eine magiſch feſſelnde Anziehungskraft beſitzen. Der Typus des ſterbenden und todten Chriſtus wurde natürlich auch auf die Maria, weiter auf die Heiligen übertragen. Leben aus dem Tode iſt hier überall der Grundgedanke, die gerade Umkehr des todblickenden Meduſenhauptes, das Perſeus, wie mehre Wandgemälde von Pompeji darſtellen, der Andromeda deshalb nur im Waſſerſpiegel zu zeigen wagte. — Der Tod als Perſonification, als Skelet mit der erbarmungsloſen Sichel, die chriſtliche Metamorphoſe des alten Kronos, iſt eigentlich auch nicht häßlich. Das menſchliche Skelet iſt ſchön; es ſind nur die Nebenvorſtellungen von Sterbenmüſſen, von Grabesdunkel, Verweſung, Gericht, welche es mit herkömmlichem Grauſen umgeben haben. Nur relativ in Verhältniß zum blühenden Leben iſt das Gerippe, wie man ſich mit verabſcheuender Bezeichnung ausſpricht, häßlich. In den

Todtentänzen hat daher die Malerei auch den Tod als die lebenvertilgende Macht zur höchſten Lebendigkeit zu individualiſiren verſtanden. Das Pathos der Vernichtung ſpannt in dem fleiſchloſen Skelet die Knochen mit unüberwindlicher Kraft, die das Leben in allen Ständen, Altersſtufen und Situationen überraſcht und es in das Grab niederzwingt (63). Dieſe Idee läßt den Tod nicht allein erſcheinen, ſondern im Contraſt mit der Mannigfaltigkeit des Lebens, im Kampf mit welchem er grauenhaft ſchön wird.

In allen dieſen Beziehungen kann nicht von dem Todten und Leeren die Rede ſein, welches wir hier vor Augen haben, ſofern es die abſtracte Negation des Lebens ausmacht, das über die Nothdurft hinaus in ſeinem Uebermuth ſpielt. In allem Werden, in aller Veränderung, in allem Kampf liegt ſchon ein Reiz. Regt ſich aber das Leben in der Frohheit ſeines luſterquickten Selbſtgefühls mit ſpielender Zweckloſigkeit, ſo genießt es ſich darin erſt recht als Leben. Wenn das Waſſer geſchwätzig über die Kieſel hinmurmelt, wenn die Blumen ſtill ihren Opferduft verhauchen und die Schmetterlinge ihre ſchaukelnden Kelche umflattern, wenn die Schwalbe auf des Daches Giebel ihren Gruß zwitſchert, wenn die Tauben durch das Blau des Himmels unermüdlich ihre leuchtenden Kreiſe ziehen, wenn die Hunde muthwillig im grünen Raſen ſich tummeln, wenn die Mädchen den Ball werfen, die Jünglinge die Kraft der markigen Glieder im Ringkampf verſuchen, wenn Mädchen und Jünglinge den Ueberſchwang der Luſt im Geſang austönen oder im Tanz ausraſen, — dann, dann genießt ſich das Leben im heitern Spiel. Wie traurig, wie häßlich erſcheint dagegen ein ſeichthinſchleichender Bach, ein ſtagnirender Sumpf, ein verbrannter, verſtaubter Raſen, ein grauer Himmel, eine lautloſe Oede, der mecha-

nische Dienst in einer Maschinenfabrik, die nur von Seufzern durchbrochene Stille eines Lazarethsaals!

Das häßlich Todte besteht in dem Mangel an Selbstbestimmung, die in einer Mannigfaltigkeit von Unterschieden sich enfaltet. Es schließt daher mehr oder weniger die Voraussetzung des Lebens in sich, der es durch seine Unterschiedlosigkeit widerspricht. Und zwar kann dies in verschiedener Weise geschehen. Einmal kann die Anlage an sich vortrefflich, die Ausführung aber matt und leer sein; — wie dies der Fall zu sein pflegt, wenn ein größerer Genius ein Werk begonnen hat, es nicht durchführt und ein geringeres Talent die Vollendung übernimmt. Hier hat der Plan des Ganzen keine Schuld, aber die Darstellung erreicht nicht die Höhe seiner Intention und läßt uns kalt, wie Schillers Demetrius und seine Durchführung von Maltitz u. s. w. — Oder die Anlage ist frostig und es soll nun der äußerliche Reichthum der Ausführung die innere Armuth verstecken. Der Zwiespalt zwischen der ursprünglichen Todtheit und dem Luxus der exoterischen Ausstattung hilft nur, den Eindruck des Leeren zu steigern, wie in der Berninischen Verbildung des von Palladio ausgegangenen Baustyls eine üppig aufgebauschte Ornamentik doch den Mangel an Seele in der eigentlichen architektonischen Erfindung nicht zu verbergen vermochte. Oder man erinnere sich jenes Heeres endloser Epen, welche in Hexametern, Stanzen oder Nibelungenstrophen die ideenlosesten Begebenheiten in unausstehlicher Breite hervorlallen, wie Kunze's Heinrich der Löwe (64), wie Bodmers Noachide, in welcher ein Komet auf göttlichen Befehl der Erde sich so weit nähert, das Steigen der Gewässer auf ihr hervorzubringen. Welche Fülle von Wasser, welche Fülle von Unglück aller Art, welche Fülle schlechter

Hexameter — und welcher Ueberfluß an poetiſcher Leerheit! Man erinnere ſich jener gedankenloſen Oden, die in der muſiviſchen Anhäufung traditioneller Großwörter Begeiſterung affectiren; jener nüchternen Lieder, die uns immer das Commando wiederholen, daß wir trinken und ſingen und ſingen und trinken ſollen; jener trivialen Trauerſpiele, deren unſeligen Dummheiten und Bettlerpathos man ſogleich ein Ende machen würde, falls es erlaubt wäre, vom Parterre aus dem Elenden auf der Bühne zehn Thaler vorzuſchießen; jener ungeſalzenen Luſtſpiele, in denen ein an ſich ſehr unſchuldiger Einfall bis zur Verzweiflung der Zuhörer ausgebeutet wird. Wie todt, wie leer ſind ſie nicht. — Endlich kann die Todtheit aber zugleich ſowohl in dem Mangel an Form wie in dem Mangel an Inhalt liegen. Richtiger geſagt, die Todtheit der Conception kann mit der Todtheit der Ausführung zu einer fürchterlichen Harmonie zuſammenfallen. Es iſt dies bei vielen allegoriſchen Producten der Fall, welche den Mangel wahrhaft poetiſcher Anſchauung durch Perſonification von Laſtern und Tugenden, von Künſten und Wiſſenſchaften, und durch eine mühſelig zuſammengeklügelte Symbolik zu erſetzen ſtreben, von welcher Art, einzelne Partieen abgerechnet, der im Franzöſiſchen Mittelalter ſo beliebt geweſene Roman von der Roſe iſt (65). — Es iſt dies ferner der Fall bei vielen Werken, welche die Kunſt nur zum Mittel einer Tendenz machen. Keineswegs gehören wir zu denen, welche die Tendenz überhaupt verſchmähen, denn der Künſtler kann ſich den Strömungen der Zeit, in welcher er lebt, nicht entziehen; die Tendenzen ſchließen auch Ideen in ſich; aber ſie müſſen nicht mit dem abgeſchloſſenen Dogma einer Partei verwechſelt werden. Die Tendenz unſerer Zeit z. B. durch wahrhafte Bildung von Innen

heraus den Gegenſatz der Ariſtokratie und Demokratie in allen ihren Formen zu vermitteln, hat zwei unſerer vorzüglichſten Romane befruchtet, das Engelchen von Prutz und die Ritter vom Geiſt von Gutzkow. Dieſe Dichter haben ihre großen Erfolge aber nur dadurch erreicht, daß ſie von der Tendenz aus ſich zum Ideal erhoben haben. Sinkt die Tendenz dagegen zur excluſiven Parteipointe herab, ſo ertödtet ſie durch ſolche proſaiſche Abſicht unfehlbar die Poeſie. Die Tendenz in dieſem beſchränkten Sinne hat ähnliche Folgen, wie die Allegoriſterei. Die Geſtalten werden gleich bei der Conception Opfer des Begriffs, um deſſen Sieg oder Niederlage es zu thun iſt. — Ferner tritt das Todtgeborene von Inhalt und Form bei vielen Werken der Sculptur und Malerei durch die akademiſche Geſchultheit, durch das unfreie Anheften an die Poſen der Modelle und die Falten der Phantome ein. Statt Kunſtwerke zu werden, werden ſie blos Machwerke. Der Ausdruck ſolcher akademiſchen Geſtalten gibt das Gefühl, als verſtellten ſie ſich nur zu ihn. Doch auch von der Muſik und Poeſie läßt ſich Aehnliches bemerken, wenn blos nachahmende, an ſich unproductive Mittelmäßigkeiten ihre Ohnmacht in unfruchtbaren, innerlich hohlen, äußerlich hölzernen Wiederholungen der Ideen großer Vorbilder proſtituiren. Was bei dem Original ein Spiel des friſchen Lebens iſt, wird in der Copie des Nachahmers zu einer todten Machwerkerei, zum öden Aggregat eines ſterilen Eklekticimus. Die lebendige Erfindung entſpringt aus geheimnißvollen Quellen und ſtürzt wie ein Bergſtrom mit Jubelgetön hervor; die Nachahmung ſchleicht als ein abgeleitetes Gewäſſer in abgezirkelten Canälen lautlos dahin. Der Erfinder wird durch die Offenbarung der Idee ſelber begeiſtert; der Nachahmer begeiſtert ſich erſt an dieſer Begeiſterung.

Iſt der Nachahmer zugleich der Dilettant, ſo tritt noch alles das ein, was wir oben bei dem Begriff des Correcten darüber erinnert haben. Den ſchöpfriſchen Genius erfüllt die Macht der Idee mit jener Freiheit, die ſich mit der Nothwendigkeit der Sache Eines fühlt und aus welcher heraus er in der Neuheit, Größe und Kühnheit ſeiner Compoſition auch wohl gegen die empiriſche Normalität und die Regeln der Technik verſtößt. Der Nachahmer, in welchem das Wohlgefallen an dem ſchon geſchaffenen Werke thätig iſt, das für ihn zu einem empiriſchen Ideal, zu einem Surrogat der Idee wird, kann kein wahrhaft productives Pathos haben, ſollte er ſelbſt auch ein ſolches ſich anlügen. Die Nachahmung übertreibt in ihrer Unſelbſtſtändigkeit nicht blos die Fehler, ſondern gewöhnlich auch die Tugenden ihres Originals und verkehrt durch ſolches Unmaaß die Tugenden ſelbſt wieder zu Fehlern. Eben hierdurch wird der Reſt urſprünglichen Lebens, der aus dem Urbilde noch herübergenommen, vollends getödtet.

Wie wir nun das Lebendige nach ſeinen verſchiedenen Seiten hin verſchiedentlich benennen, ſo auch das Todte, indem wir es als das Leere, Hohle, Kahle, Trockne, Oede, Wüſte, Froſtige, Kalte, Hölzerne, Lederne, Stumpfe, Gleichgültige u. ſ. w. bezeichnen und dieſe Synonyma für die qualitative Charakteriſtik des Widrigen mannigfach unter einander verbinden, wie Heine im Atta Troll ſingt:

Tönt der Schall der großen Trommel,
Und der Klang des Kupferbeckens,
Wo das Hohle mit dem Leeren
Sich ſo angenehm verbindet.

Den Uebergang ins Komiſche macht das Todte durch das Langweilige. Das Todte, Hohle, Kalte wird durch ſeinen Mangel an freier Unterſcheidung, an ſpontaner Ent-

wicklung intereſſelos, langweilig. Das Langweilige iſt häßlich oder vielmehr die Häßlichkeit des Todten, Leeren, Tautologiſchen erzeugt in uns das Gefühl der Langenweile. Das Schöne läßt uns die Zeit vergeſſen, weil es als ein Ewiges, ſich ſelbſt Genügendes, uns auch in die Ewigkeit verſetzt und uns mit Seligkeit erfüllt. Wird nun die Leerheit einer Anſchauung ſo groß, daß wir auf die Zeit als Zeit merken, ſo empfinden wir die Inhaltloſigkeit der reinen Zeit und dies Gefühl iſt die Langeweile. Dieſe an ſich iſt daher keineswegs komiſch, aber der Wendepunct ins Komiſche, wenn nämlich das Tautologiſche und Langweilige als Selbſtparodie oder als Ironie producirt wird und eine ganze ſchreckliche Ballade nur in dieſen Verſen beſteht:

Eduard und Kunigunde,
Kunigunde, Eduard;
Eduard und Kunigunde,
Kunigunde, Eduard!

III. Das Scheußliche.

Vereint das Schöne die Lieblichkeit der zierlichen Geſtalt mit dem graziöſen Spiel der Bewegung, ſo wird es reizend. Es iſt nicht nothwendig, daß dies Spiel ein agitirtes ſei; es kann die größte Ruhe darin herrſchen; es muß aber den ſeelenvollen Ausdruck der Freiheit des Lebens darſtellen. Erinnern wir uns einer jener ſchlafenden Nymphen, wie die Alten, wie Tizian, wie Netſcher, Rubens, ſie gemalt haben, ſo iſt der Schlaf kein Tod; auch in der ſchlafenden ſpannt die Fülle des Lebens die weiche Haut, hebt und ſenkt den Buſen, ebbt und fluthet durch den leiſe geöffneten

Mund und durchzuckt die Augenlieder. In diesem Spiel des Lebens wird die zierliche Gestalt reizend. Nehmen wir dasselbe fort, so würde die todte Gestalt auch noch zierlich sein, denn es hätte sich ja zunächst an den Proportionen derselben nichts geändert, allein reizend würden wir sie nicht mehr zu nennen vermögen. Décamps hat ein junges schönes Mädchen gemalt, das als Leiche, von einem dünnen Schleier überdeckt, durch welche ihre edlen Züge durchschimmern, auf einem Gestell in einer leeren Dachkammer liegt. Niemand wird hier von Reiz sprechen, denn der Reiz wohnt nur im Lebendigen. Oder nehmen wir an, daß die Gestalt unschön wäre, so würden wir sie auch nicht reizend finden. Ein altes Weib, eine anus libidinosa, wie Horaz sagt, athmet auch im Schlaf, läßt auch den welken Busen auf und absinken u. s. w., aber wird uns nur um so häßlicher erscheinen. Das Reizende fordert aber auch die Zierlichkeit der Gestalt, denn stellen wir uns eine erhabene Schöne vor, so wird die Kraft ihrer Glieder und die Strenge ihrer Formen eher etwas Ablehnendes, als zum Genuß Einladendes haben, was die Alten in dem Mythus ausdrückten, daß Here, dem Zeus Liebreiz zu erwecken, sich erst von der Aphrodite den Anmuthstrahlenden Gürtel leihen mußte.

Dem Reizenden entgegengesetzt ist das Scheußliche als die Ungestalt, die in ihrer häßlichen Bewegung nur immer neue Mißformen, Mißtöne und Mißworte hervorbringt. Das Scheußliche hält uns nicht, wie das Erhabene, in ehrfürchtiger Ferne, sondern stößt uns von sich ab; es zieht uns nicht, wie das Gefällige, lockend zu sich heran, sondern macht uns vor sich schaudern. Es befriedigt uns nicht, wie das vollkommen Schöne, durch absolute Versöhnung in dem Innersten unseres Wesens, sondern wühlt vielmehr aus den

Tiefen deſſelben die äußerſte Entzweiung hervor. Das Scheußliche vornämlich iſt dasjenige Häßliche, deſſen die Kunſt gar nicht entbehren kann, will ſie nicht auf die Darſtellung des Böſen verzichten und in einer oberflächlichen und beſchränkten Weltauffaſſung ſich bewegen, deren Ziel nur die angenehme Unterhaltung wäre. Das Scheußliche iſt nun: 1. ideeller Weiſe das Abgeſchmackte, die Negation der Idee im ſchlechthin Sinnloſen; 2. reeller Weiſe das Ekelhafte, die Negation aller Schönheit der ſinnlichen Erſcheinung der Idee: 3. ideelreeller Weiſe das Böſe, die Negation ſowohl des Begriffs der Idee des Wahren und Guten, als auch der Realität dieſes Begriffs in der Schönheit der Erſcheinung. Das Böſe iſt der Gipfel des Scheußlichen als die poſitive, abſolute Unidee. Die Kunſt darf nicht nur aller dieſer Formen des Häßlichen ſich bedienen, ſondern ſie muß es unter gewiſſen Bedingungen. Die allgemeinen Bedingungen ſind von uns in der Einleitung erörtert; es ſind diejenigen, ohne welche die Darſtellung des Häßlichen überhaupt nicht zuläſſig iſt. Das Scheußliche darf alſo niemals Selbſtzweck ſein; es darf nicht iſolirt werden; es muß durch die Nothwendigkeit herausgefordert ſein, die Freiheit in ihrer Totalität zu ſchildern, und endlich muß es eben ſo idealiſirt werden, wie alle Erſcheinung überhaupt. Sehen wir nun aber zu, worin die beſondern Bedingungen ſeiner äſthetiſchen Möglichkeit beſtehen.

a) Das Abgeſchmackte.

Das Scheußliche im Allgemeinen widerſtreitet der Vernunft und Freiheit. Als Abgeſchmacktes ſtellt es dieſen Widerſtreit in einer Form dar, die vorzüglich den Verſtand durch die grundloſe Negation des Geſetzes der Cauſalität und die Phantaſie durch die daraus ſich ergebende Zuſam-

menhangloſigkeit beleidigt. Das Abgeſchmackte, Abſurde, Ungereimte, Widerſinnige, Alberne, Inſipide, Verrückte, Tolle, oder wie wir es ſonſt noch benamſen mögen, iſt die ideelle Seite des Scheußlichen, die theoretiſche, abſtracte Grundlage der in ihm vorhandenen äſthetiſchen Entzweiung. Nicht der Widerſpruch überhaupt iſt abſurd, denn er kann ein vernünftig berechtigter ſein, wie wir ſchon bei der Beleuchtung des Begriffs des Contraſtes geſehen haben. Das Gute widerſpricht dem Böſen, das Wahre der Lüge, das Schöne dem Häßlichen mit Recht. Wohl aber iſt die ſogenannte Contradictio in adjecto ein ſich ſelbſt vernichtender Widerſpruch und ein ſolcher macht den Inhalt des Abgeſchmackten aus. Die Logik unterſcheidet zwiſchen Widerſpruch und Widerſtreit ſo, daß Widerſpruch nur die einfache, unbeſtimmte Negation eines Prädicates von Seiten des Urtheilenden (ἀντιφατικως ἀντικειμενον), Widerſtreit dagegen die poſitive Negation eines Prädicates durch das ihm immanenter Weiſe entgegengeſetzte (ἐναντιως ἀντικειμενον) ſein ſoll. Weder jener Widerſpruch, noch dieſer Widerſtreit ſind abſurd, wohl aber derjenige Widerſpruch, der durch das Prädicat das Subject ſelbſt negirt, wie z. B. wenn ich ſagen wollte: das Weiße iſt ſchwarz, oder das Gute iſt böſe u. ſ. w. Allerdings iſt nun dieſe an ſich ganz richtige Beſtimmung des Verſtandes kein Letztes, denn die Extreme können in einander übergehen, wie jede Hausfrau unbefangen von der weißen Wäſche ſagt, daß ſie ſchwarz geworden ſei; wie das Recht, an ſich ein Gutes, durch abſtracte Hartnäckigkeit grauſam, damit böſe wird; wie das Häßliche durch richtige Behandlung innerhalb einer äſthetiſchen Totalität die Bedeutung des Schönen, nicht eines häßlichen Schönen, wohl aber eines ſchönen Häßlichen gewinnen kann u. ſ. w.

Der bloße Verſtand hält Vieles für abſurd, was es ſo wenig iſt, daß es vielmehr das Vernünftige ſelber iſt. Wir müſſen dieſe Dialektik, die im Endlichen liegt, wohl im Auge behalten, die Grenzen des Abgeſchmackten genau zu erkennen und ſeine Verwandtſchaft mit dem Lächerlichen zu begreifen.

Es erhellt aus dem Geſagten ſchon, daß das völlig Sinnloſe ohne tiefere Motivirung, ein pures Chaos zufälliger Widerſprüche, für die Kunſt ſchlechthin verwerflich iſt. Wer ſoll an ihm ein Intereſſe nehmen, es wäre denn der Pſychiatriker, wie z. B. Hohenbaum in ſeiner trefflichen Abhandlung über: Pſychiſche Geſundheit und Irreſein in ihren Uebergängen, 1845 S. 54. ff. von einem an Zerſtreuung leidenden Lehrer ſolche Unſinnigkeiten aufführt. Dieſer Mann verſprach ſich häufig und ſagte z. B.: „Jeruſalem war damals in den Feinden der Türken. — Sehen Sie, dieſer Satz iſt klar verwickelt, indeſſen es iſt gar nichts Verwickeltes darin. — Hannibal band den Fluß ans linke Ufer und ließ Sand darauf ſtreuen, daß die Elephanten beſſer überſchreiten könnten. — Die Kaiſerin ſtarb und hinterließ einen ungeborenen Knaben. — Die Lacedämonier trugen damals einen Pileus auf dem Hute. — Ajax nahm einen Stein und warf damit dem Ajax ſo auf den Kopf, daß er ſtarb u. ſ. w.“ An dergleichen, wie geſagt, kann nicht die Aeſthetik, nur die Pſychiatrie, ein Intereſſe nehmen. Es läßt ſich nicht leugnen, daß ein nicht geringer Theil der poetiſchen Literatur unſers Jahrhunderts eigentlich nur unter dieſe Kategorie gehört. Von Seiten der ſuperſtitiös und bornirt gewordenen Reaction ſowohl, als von Seiten der atheiſtiſch und libertin gewordenen Revolution, ſind in England, Frankreich und Deutſchland genug Producte, namentlich

Romane erſchienen, die nur als Symptome der Zeitſtimmungen von der Politik und Pſychologie aus, nicht aber als Kunſtwerke Beachtung verdienen. Die Zerriſſenheit der empörten Geiſter iſt darin bei der Confuſion der Gedankenflucht angelangt und Mager hat keinen Anſtand genommen, in ſeiner Geſchichte der Franzöſiſchen Nationalliteratur neuerer und neueſter Zeit, 1839, Bd. II., S. 374, geradezu die Kategorie: Verrückte Romane, aufzuſtellen.

Man muß daher mit der abſoluten Unfaßlichkeit dieſes faſelnden Abſurden nicht denjenigen Widerſpruch verwechſeln, der in der phantaſtiſchen Weltanſchauung allerdings dem Verſtande widerſpricht, allein nur, weil er, im Spiel mit den Schranken des Endlichen, doch das Weſen der Idee zur Vorſtellung bringen will. Hieher gehört das Wunderbare, welches das Geſetz der objectiven Cauſalität negirt, um eine höhere Idee, die Freiheit des Geiſtes von der Natur, in ſolch phantaſtiſcher Form darzuſtellen. Das ächte Wunder unterſcheidet ſich von dem ſchlechten Mirakel durch die Unendlichkeit ſeines ethiſch-religiöſen Gehaltes, während das Mirakel den Widerſinn als ſolchen, die Abſurdität ſelber, verabſolutirt. Wir haben dieſen Unterſchied in zwei Mythologien vor uns, in der Griechiſchen und Indiſchen. Die thaumatiſchen Momente in den Mythen der erſteren hängen immer mit den tiefſten Ideen zuſammen, ſo daß ſie für die gebildete Menſchheit die ſchönſten und univerſellſten Symbole derſelben geworden ſind, während die Mythen der letztern zu ſehr von abſurden Schlingpflanzen umrankt ſind, als daß das Sinnige, was in der Anlage auch wohl vorhanden iſt, ſichtbar werden könnte. Aehnlich unterſcheiden ſich die Wunder, welche die kanoniſchen Evangelien erzählen, von denen der apokryphiſchen, die mehr oder weniger abſurd ſind. Auch in

den Legenden finden wir dieſe Doppelrichtung wieder. Das Wunderbare der Mährchenpoeſie verliert ſich zwar ganz in das Seltſame und Abenteuerliche und ſtreift mit ſeinen Einzelheiten oft ganz ins Abſurde, allein ſo lange ſie noch einen wirklich dichteriſchen Gehalt beſitzt, wird ſie auch in ihrem thaumatiſchen Element jene ſymboliſche Wahrheit haben, die wir ihr oben in der Abhandlung über das Incorrecte vindiciren mußten. Dieſe Symbolik, der Widerſchein der Idee in der weichen Kinderphantaſie, wird das ächte Mährchen inſtinctiv mit den großen Mächten des natürlichen und ſittlichen Lebens in Einheit belaſſen, während das Mährchen, wie es von unſern pädagogiſchen Unterhaltungsſchriftſtellern oder Goldſchnittduodezſalontheetiſchdichtern jetzt ſo oft fabricirt wird, von dieſen Mächten abfällt und ſeine Stärke im Kindiſchen ſucht. Je abſurder, ſcheinen dieſe Jugendverderber zu meinen, deſto poetiſcher. Weil in dieſer zuchtloſen Phantaſterei, die eine Callot-Hoffmannſche Richtung ins Extrem trieb, endlich alle Spur der wahren Cauſalität untergegangen war und ſelbſt die ordinärſten Meubel endlich zu denken und zu ſprechen anhoben, ſo wirkte die Manier des Struwelpeterhoffmann ſo außerordentlich, weil ſie den haarſträubendſten Unſinn mit einer Art Lapidarpoeſie und Frescomalerei doch wieder naiv vorzutragen und damit die Quängelei der eleganten, gedankenloſen Mährchenpoeten zu ironiſiren verſtand. Hieraus erklärt ſich, weshalb die Erwachſenen merkwürdiger Weiſe die Struwelpetriaden eben ſo gern, als die Kinder laſen, bis der Schwarm der Nachahmer ihre Manier natürlich auch wieder ins Kindiſche degradirt hat. — Doch zurück von dieſer Abſchweifung zum Begriff des Abſurden, ſo iſt das, was innerhalb des Mährchens, ja auch der Mythe, recht eigentlich die Wurzel der

Ungereimtheit enthält, die Zauberei als die an ſich begriffloſe Realiſirung der abſoluten Phantaſiewillkür. Die Zauberei iſt ein abgeſchmacktes Handeln, denn ſie bringt Wirkungen durch Urſachen hervor, die zu ihnen in keinem Verhältniß ſtehen. Der Zaubernde dreht einen Ring — und es erſcheint ein gehorſamſter Geiſt; er berührt einen wüthenden Tiger mit einem Stäbchen — und ſofort iſt derſelbe zur Bildſäule erſtarrt; er ſpricht ein ganz ſinnloſes, ihm ſelbſt durchaus unverſtändliches Wort aus — und ein Palaſt ſteigt aus der Erde. Weil alſo in der Magie die pragmatiſche Cauſalität aufgehoben iſt, ſo iſt es conſequent, wenn auch ihr Verfahren, ihre Sprüche, Beſchwörungen, Begehungen, ohne allen Verſtand ſind. Nichtsdeſtoweniger wird man auch hier noch jene ſelbe Doppelrichtung finden, die wir zuvor als den Unterſchied des ächten Wunders vom Mirakel, des ächten Mährchens von dem krankhaften Pſeudoproduct einer nervenſchwachen, verrückten Phantaſterei angegeben haben. Nimmt die Zauberei nämlich die Richtung darauf, dem Menſchen eine höhere Geiſterwelt aufzuſchließen; will ſie die Pforte eines unbekannten Jenſeits eröffnen, ſo wird an der Schwelle derſelben ein gewiſſer ſchrecklicher Ernſt unerläßlich ſein, denn es liegt in ſolchem Unterfangen eine Art erhabener Verwegenheit. Wird aber der Zweck der Zauberei ein futiler, läppiſcher, kleinlich egoiſtiſcher, wohl gar unſittlicher, ſo iſt es in der Ordnung, daß auch ihre Mittel albern, tollhäusleriſch und frazzenhaft werden. Wenn der Göthe'ſche Fauſt den Erdgeiſt beſchwört, ſo iſt dies ein erhabener Moment, dem auch die Erhabenheit der citirten Erſcheinung entſpricht. Wenn dieſer ſelbe Fauſt aber von einer Hexe ſich einen Trunk brauen läßt, mit dem im Leibe er Helenen ſieht in jedem Weibe, ſo vernehmen wir in der

Heroenküche sofort das Absurde, das dem Philosophen doch widersteht.

In der Verrücktheit ist die Incohärenz der Gedanken, die Abgeschmacktheit der Vorstellungen, die Sinnlosigkeit der Handlungen, zur traurigen Wirklichkeit geworden. Malerei und Musik können diesen Zustand nur relativ darstellen. Donizetti in seiner Oper Anna Boleyn hat den ausbrechenden Wahnsinn derselben besonders durch wimmernd tremulirende, plötzlich hochaufkreischende, dann in tiefen Noten erspirirende Töne auszudrücken versucht. Nur die Poesie kann hier sich an die Vollendung wagen. Sie wird aber das Absurde nur zu einem Mittel machen dürfen, die Gebrochenheit des Geistes gleichsam symbolisch darzustellen. Die quodlibetarischen Combinationen, die Absprünge, die unmöglichen Synthesen in der Zerflossenheit der verrückten Intelligenz sind an sich schauderhaft. Mit scheuem Beben wenden wir uns von einem Abgrunde weg, aus welchem die Absurdität uns angähnt. Die Poesie muß uns den Wahnsinn als Folge eines ungeheuren Geschicks zeigen, so daß wir in dem zusammenhanglosen Gefasel des Irrsinnigen die Wuth der gewaltigen Widersprüche anschauen, denen der Mensch erlegen ist. Wir erschrecken nicht blos vor der Zerrissenheit, die aus solchem Aberſinn uns entgegensprudelt, sondern auch vor den Mächten, die solch' grausame Entzweiung haben erzeugen können. Lessing hat bekanntlich gesagt, daß wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere, überhaupt keinen zu verlieren habe. Er hat aber nicht von der Vernunft gesprochen, sondern angedeutet, daß es vielmehr sehr vernünftig sei, über gewisse Dinge den Verstand zu verlieren, den Verstand, der nämlich das Ungeheure, alle seine Grenzen Uebersteigende, die Nichtexistenz der Vernunft in einem concreten Fall, nicht

faſſen kann, ſo daß die Vernunft es iſt, die als Unvernunft den Verſtand irre macht. Die gewiſſen Dinge — was kann denn Leſſing anders mit ihnen gemeint haben, als die Exiſtenz von Widerſprüchen, die ſcheinbar die Realität der Idee ſelber vernichten? Nur ſcheinbar, denn die Kunſt muß an der Wahrheit der Idee feſthalten und im Geſchwätz des Wahnſinnigen noch immer ihren poſitiven Hintergrund manifeſtiren, was Shakeſpeare die Methode im Wahnſinn nennt. Sie muß denſelben in jener Verwandtſchaft mit dem Weſen des Genies ergreifen, welche Schopenhauer ſo treffend gezeichnet hat (66). Aeſthetiſch werden wir alſo fordern müſſen, daß in den abenteuerlichen Aeußerungen des Irren noch ein Schimmer der Idee aufleuchte, daß in den zerſtückten Sätzen, in dem widerſinnigen Durcheinander, in den elliptiſche Interjectionen und im abſonderlichen Gebaren deſſelben doch noch die Vernunft als in ihrem Zerrbilde ſich ſelbſt beleuchte und daher in dem Unglückſeligen möglich bleibe. Das Abſurde einer Verrücktheit, welche durch eine nur ſomatiſche Urſache, Schlagfluß, Gehirnerweichung u. dgl. entſtanden iſt, kann daher kein äſthetiſcher Gegenſtand werden, weil ihr das Ingredions der Vernunft fehlt. Eben ſo wenig kann der tolle Raptus, der aus kleinlicher Veranlaſſung, aus gemeiner Leidenſchaft entſteht, äſthetiſches Object werden. Beide Zuſtände ſind einfach häßlich. Stürzt aber der Widerſpruch eines gewaltigen Schickſals, oder die Nemeſis als die Folge ſchwerer Thaten, einen Menſchen in Wahnſinn, ſo wird durch ſeine verkehrten Handlungen und wirren Reden noch immer wieder die Vernunft durchblitzen. Iſt Vernunft in der Welt, lebt ein Gott, ſollte dann das Entſetzliche, das Unnatürliche, das Teufliſche möglich ſein, ſollte die Unſchuld als Schuld, das Recht als Unrecht verhöhnt und die Nieder-

trächtigkeit vergöttert werden dürfen? Der wahre Dichter läßt den Unglücklichen, den die Erfahrung der Wirklichkeit ſo fürchterlicher Dinge zermalmt, die ungeheuerſten Frevel gegen Menſchen und Götter ausſprechen. Was der Menſch ſich ſonſt wohl verbirgt, was er, durch Pietät, Sitte, Geſetz, Glaube beſtimmt, als einen gottloſen Frevel in ſich niederdrückt, was, einer beſtehenden und anerkanuten Weltordnung gegenüber, Thorheit und Albernheit iſt, das wird von der Anarchie der in ſich zerriſſenen Intelligenz mit Mark und Bein erſchütternder Frechheit herausgeſagt. Der tragiſche Wahnſinn kehrt ſich die Weltordnung um, denn nach dem, was ihm begegnet, muß dem Abſurden der Thron gebühren. Der Freund verräth den Freund, verführt ihm ſeine Frau; der Geliebte bricht die Treue; die Gattin vergiftet den Gatten; der Gaſtfreund, der zugleich der Herr und König iſt, wird von dem erſchlagen, der ihn mit ſeinem Blute ſchützen ſollte; der Vater wird von den Kindern, denen er Alles geopfert, verleugnet u. ſ. w. Solche Thaten, ſchwarz wie die Nacht, rütteln ſie nicht an den ewigen Geſetzen des Univerſums? Und doch ſtehen ſie da in ſcharfer, blanker, trotziger Wirklichkeit und ſcheinen den als einen Narren zu verhöhnen, der dennoch an die Heiligkeit des Guten, an die Macht der Vernunft zu glauben ſchwach genug iſt. Die Kunſt darf dem Wahnſinn nicht das letzte Wort laſſen. Sie muß in ihm den Fluch der im Dunkeln ſchreitenden Nemeſis darſtellen oder ſie muß ihn in einer höhern Totalität auflöſen. Es war der gefährliche Abweg der neueren Romantik, ihre Oppoſition gegen die Aufklärung und Verſtändigkeit, ihre Ironie, wie ſie es nannte, ſo weit zu treiben, daß die Verrücktheit, der Traum, die Narrheit, als die eigentliche Wahrheit der Welt angeſehen werden ſollten; eine in ſich ſelbſt verrückte

Auffaſſung, die nichts als häßliche Producte zur Folge haben konnte. Der Wahnſinnige hat das Vorrecht, Gedanken, die ſonſt nur im philoſophiſchen Skepticismus nicht ruchlos ſein würden, oder die als revolutionaire Manifeſte der geängſteten Seele nur den Traum durchzucken dürfen, mit ungezügelter Parrheſie zu äußern. Um aber ſchön zu ſein, muß die Alles durch einander wühlende Raſerei einen äſthetiſch individualiſirenden Mittelpunct haben, der den Drang der excentriſchen Gedanken doch nicht ins abſolut Leere verſchweben, vielmehr in ihn wieder gravitiren läßt. Der Dichter muß dem Irren ein allgemein intereſſirendes Thema zu ſeinen ins Abſurde ausſchweifenden Variationen geben. So hat Gretchens Wahnſinn im Kerker ein ſolches Centrum an dem Gedanken, wegen der Liebe zum Manne die zur Mutter und zum Kinde verletzt zu haben; ſo Auguſtino im Meiſter an der Vorſtellung des Fatalismus; Lear an der verletzten Auctorität des Königs und Vaters u. ſ. w. Die Darſtellung des Wahnſinns iſt daher unendlich ſchwer und kann nur den größten Meiſtern gelingen, wie Shakeſpeare, Göthe, G. Sand, unter den Malern Kaulbach in ſeinem Narrenhauſe u. ſ. w. Von der neueren Franzöſiſchen Bühne, die mit Disharmonieen ſonſt nicht ſparſam iſt, verdient ein Stück von Scribe und Melesville: elle est folle! nicht nur deshalb ausgezeichnet zu werden, weil es pſychologiſch höchſt exact iſt, ſondern auch, weil es den Wahnſinn wieder auflöſt. Ein Mann hat den Wahnſinn, ſeine Frau für wahnſinnig zu halten; er ſelbſt iſt aber wahnſinnig, weil er Jemand ins Meer geſtoßen und getödtet zu haben wähnt. Unterfängt ein Stümper ſich der ſchweren Aufgabe, den Wahnſinn zu ſchildern, ſo kommt das Scheußlichſte des Albernen zu Tage, das gewöhnlich mit ſeinen vielen Ausrufungs-

gleichen und Gedankenstrichen ſo armſelig iſt, daß man nicht einmal darüber lachen kann, ſondern die beklemmende Nähe des Blödſinns wittert.

Wir könnten ſagen, daß die Tragik es mit der Entzweiung der Vernunft, die Komik es mit den Widerſprüchen des Verſtandes zu thun habe. Dieſe kann daher vom Abgeſchmackten einen poſitiven, ſehr glücklichen Gebrauch machen. Ihr kann das Alberne, Tolle, Verrückte, Widerſinnige nicht abſurd genug ſein, wie Calderon in ſolch luſtiger Ueberſchwänglichkeit des Närriſchen ſein Drama: Zelos aun del ayre matan in ſeiner Burleske: Cefalo y Procris, ſelbſt traveſtirt hat. Das blos Abſurde iſt aber wahrlich noch nicht lächerlich; dies wird es erſt dadurch, daß es ſich in beſtimmten Beziehungen als ein in ſich unmögliches, das doch ſcheinbar wirklich iſt, ſelbſt aufhebt. Der Wahnſinn kann an ſich oft erhaben ſein, wie der eines Don Quixote, jedoch in ſeiner Ausgeſtaltung komiſch werden; die Narrheit aber kann auch an ſich als Faſelei, Zerſtreutheit, aberwitzige Einbildung höchſt komiſch ſein. Die Narren ſind privilegirte Lieblinge der Komik; der Uebermuth der Intelligenz kann auch mit dem Abſurden ſpielen. Hieher gehören auch jene Verkettungen des Heterogenen, die im Altdeutſchen Lugenmaerchen, Wundermaerehen, heut zu Tage: blühender Unſinn, im Franzöſiſchen coq à l'âne genannt werden. Hierher gehören die Krähwinkliaden, die Judenwitze, die Albernheiten des Hanswurſtes, namentlich die, welche er als Turlupin mit dem Wunderdoctor producirte. Auf den Pariſer Jahrmärkten ſpielte dieſer eine Hauptrolle (67). In einem alten coq à l'âne wird dieſe Art des Abgeſchmackten als der beſtändigen contradictio in adjecto ein quasi radotiren genannt (O. L. B. Wolf, Altfranzöſiſche Volkslieder, Leipzig, 1831, p. 118):

Je m'en allay à Bagnolet,
Où ie trouvay un grand mulet,
Qui plantoit des carottes.
Ma Madelon, je t'aime tant,
Que quasi je radotte.
Je m'en allay un peu plus loing,
Trouvay une botte de Foing,
Qui dansoit la gavotte.
Ma Madelon, je etc.

Die Gascognaden der Franzoſen ſind ebenfalls ſolche heitere Abſurditäten, wie ſie in der alten noch immer gern geſehenen, aus dem Franzöſiſchen auch zu uns verpflanzten Poſſe: der Lügner und ſein Sohn, zu einem locum Ganzen verſammelt ſind. Vater und Sohn überbieten ſich einander in albernen Erfindungen. Herr von Croc hat einen Punſchbaum gepflanzt, indem er einer Reidſtaude einen Citronenſtengel eingeimpft und mit Rum begoſſen habe; der Sohn erzählt, eine Büchſe beſeſſen zu haben, mit welcher er kreuzweis um die Ecke habe ſchießen können u. ſ. w. Bei uns haben ſich ſolche Schnurren früher im Eulenſpiegel, ſpäter durch Bürger und Lichtenberg, im Münchhauſen concentrirt. Münchhauſen will auf einer Bohnenranke in den Mond klettern, an ſeinem Zopf ſich aus dem Sumpf ziehen. Seinem Pferde wird von einem zuſammenklaffenden Thorweg der halbe Leib weggeſchlagen; der Vordertheil bleibt ruhig ſtehen und ſäuft aus einem Röhrbrunnen ins Unendliche, da das Waſſer immer hinten ausläuft. Sein Jagdhund läuft ſich die Beine kurz und metamorphoſirt ſich ſo vom Windhund zu einer Art Teckel. Einem Hirſch ſchießt er einen Kirſchkern in den Kopf. Im nächſten Jahr begegnet er ihm und der Hirſch trägt zwiſchen

den Geweihen einen Kirschbaum u. ſ. w. Unſinn, rufen wir bei dieſen Jägerlügen aus, unterhalten uns aber vortrefflich. Immermann hat in ſeinem Münchhauſen die Parodie der Jägeraufſchneiderei fallen gelaſſen, dafür aber dem Baron einen köſtlichen Zuſchnitt univerſeller Lügenhaftigkeit im Geiſt oder vielmehr Ungeiſt unſerer Zeit gegeben, die mit ihren Puffs und Hombugs ins Große ſpeculirt, wie wenn Münchhauſen den alten Baron von Poſemuckel überredet, eine Luftſteinfabrik anzulegen, denn ſchließt er, alles Materielle beſteht aus den vier chemiſchen Grundſtoffen; da nun in der Luft dieſelben enthalten ſind, ſo hat man an der Luft das trefflichſte, wohlfeilſte, überall gegenwärtige Material zu Steinen! — Die niedere Komik bedient ſich natürlich des Abſurden in einem außerordentlichen Umfange, im Stottern, im Verſprechen, im Verhören, im Radebrechen einer fremden Sprache, beſonders auch im luſtigen Verſpotten der Abſurditäten der Zauberei. Caspar im Puppenſpiel vom Fauſt iſt in dieſer Hinſicht eine der ergötzlichſten Geſtalten. Er perſiflirt das ganze Studium der Nekromantie und Magie; er läßt ſich von den Teufeln nicht imponiren, ſondern hänſelt ſie vielmehr mit ſeinem Perlippe, Perlappe auf grauſam luſtige Weiſe.

b) Das Ekelhafte.

Das Abgeſchmackte iſt die ideelle Seite des Scheußlichen, die Negation des Verſtandes. Das Ekelhafte iſt die reelle Seite, die Negation der ſchönen Form der Erſcheinung durch eine Unform, die aus der phyſiſchen oder moraliſchen Verweſung entſpringt. Nach der alten Regel, a potiori fit denominatio, nennen wir auch niedrigere Stufen des Widrigen

und Gemeinen ekelhaft, weil alles das uns Ekel einflößt, was durch die Auflöſung der Form unſer äſthetiſches Gefühl verletzt. Für den Begriff des Ekelhaften im engern Sinn aber müſſen wir die Beſtimmung des Verweſens hinzufügen, weil daſſelbe dasjenige Werden des Todes enthält, das nicht ſowohl ein Welken und Sterben, als vielmehr das Entwerden das ſchon Todten iſt. Der Schein des Lebens im an ſich Todten iſt das unendlich Widrige im Ekelhaften. Das Abſurde in ſeiner alogiſchen Verworrenheit erregt auch Abſcheu, ſofern es nicht in's Komiſche gewendet wird, allein wegen ſeines intellectuellen Elementes iſt ſeine Wirkung nicht ſo heftig, als die des Ekelhaften, das unſern Sinnen den Genuß eines für ſie feindlichen Daſeins zumuthet und das man auch das ſinnlich Abſurde nennen könnte. Am Abſurden, auch wenn es ein Scherbenhaufen der Intelligenz, kann man noch ein Intereſſe der Kritik nehmen, während das Ekelhafte unſere Sinne empört und uns ſchlechthin von ſich abſtößt. Das Ekelhafte als ein Product der Natur, Schweiß, Schleim, Koth, Geſchwüre u. dlg., iſt ein Todtes, was der Organismus von ſich ausſcheidet und damit der Verweſung übergibt. Auch die unorganiſche Natur kann relativ ekelhaft werden, aber nur relativ, nämlich in Analogie oder in Verbindung mit der organiſchen. An ſich ſelbſt aber läßt ſich der Begriff der Verweſung auf ſie nicht anwenden und aus dieſem Grunde kann man Steine, Metalle, Erden, Salze, Waſſer, Wolken, Gaſe, Farben durchaus nicht ekelhaft nennen. Nur relativ, in Beziehung auf unſere Geruchs- und Geſchmacksorgane, kann man ſie ſo nennen. Ein Schlammvulcan, das gerade Gegentheil des majeſtätiſchen Schauſpiels eines feuerſpeienden Berges, wird für uns widrig, weil das Ausſtrömen trüber Effluvien analogiſch uns an das Waſſer

erinnert und hier ſtatt ſeiner eine flüſſige, undurchſichtige, etwa noch mit todten, verweſenden Fiſchen untermiſchte Erdauflöſung, eine gleichſam verweſende Erde ſich darbietet. Man ſehe die Darſtellung eines ſolchen Schlammausbruches in A. v. Humboldts Vues des Cordillères. So iſt auch das Sumpfwaſſer in Stadtgräben, worin ſich die Immunditien aus den Rinnſteinen ſammeln, worin Pflanzen- und Thierreſte aller Art mit Lumpen und ſonſtigen Culturverweſungsabſchnitzeln zu einem ſcheußlichen Amalgam ſich zuſammenfinden, höchſt ekelhaft. Könnte man eine große Stadt, wie Paris, einmal umkehren, ſo daß das Unterſte zu oberſt käme und nun nicht blos die Jauche der Cloaken, ſondern auch die lichtſcheuen Thiere zum Vorſchein gebracht würden, die Mäuſe, Ratten, Kröten, Würmer, die von der Verweſung leben, ſo würde dies ein entſetzlich ekelhaftes Bild ſein. Daß der Geruch in dieſer Hinſicht eine vorzügliche Empfindlichkeit beſitzt, iſt gewiß. Der üble Geruch der Excremente läßt ſie in ihrer puren Natürlichkeit noch widriger, als in ihrer bloßen Geſtalt erſcheinen. Ein Koprolith z. B., der verſteinerte Koth vorſündfluthlicher Thiere, hat nichts Ekelhaftes mehr an ſich und wir haben ihn in unſern mineralogiſchen Sammlungen ruhig neben andern Petrefacten liegen. Unter den herrlichen Bildern des Campo Santo Piſano ſehen wir auch eine ſtolze Jagdgeſellſchaft, die bei einem offenen, den Leichnam zeigenden Grabe vorüberreitet und ſich die Naſe mit der Hand zuhält; wir ſehen dies wohl, aber wir riechen es nicht. Der Schweiß der Arbeit, der von der Stirne rinnt, von der Bruſt perlet, iſt zwar ſehr ehrenwerth, allein äſthetiſch iſt er nicht. Wird nun der Schweiß gar in das Vergnügen hineingemiſcht, ſo iſt das ſchlechthin ekelhaft, wie wenn Heine z. B. einem jungen Ehepaar zur Vermählung zuſingt:

Schütz' Euch Gott vor Ueberhitzung,
Allzuſtarke Herzensklopfung,
Allzuriechbarliche Schwitzung,
Und vor Magenüberſtopfung.

Dreck und Koth ſind äſthetiſch ekelhaft. Wenn der Kaiſer Claudius ſterbend ausrief: Vae! puto concacavi me! ſo iſt hiermit all ſeine kaiſerliche Majeſtät vernichtet. Wenn Jordan in ſeinem Demiurgos, 1852, S. 237 die Trennung Heinrichs von Helenen dadurch motivirt, daß er ſeine Frau einmal auf dem Abtritt angetroffen, ſo iſt das ſo grenzenlos ekelhaft, gemein, ſchamlos, daß man kaum begreift, wie ein unſtreitig höchſt vielſeitig gebildeter Dichter ſo geſchmacklos werden kann, wenn er auch den Lucifer über dieſe überfeine Delicateſſe hell auflachen läßt. Dies Myſterium iſt überhaupt mit cyniſchen Manifeſtationen der grellſten Art bedacht; wir wollen jedoch der Verſuchung, weitere Beiſpiele des Ekelhaften aus ihm zu entnehmen, Widerſtand leiſten. Die Derbheit der Sprache des Volkes liebt den Koth freilich als ultima ratio im Schimpfen, die abſolute Nullität von etwas auszudrücken und das Maximum ſeines Abſcheues zu bezeichnen, in der Weiſe etwa, wie auch Göthe das Ignoriren ſeiner Gegner in den Xenien entſchuldigt:

Sage mir von deinen Gegnern, warum willſt du gar nichts wiſſen? —
Sage mir, ob du dahin trittſt, wo man in den Weg g———?

Die Poeſie aber kann nur für die grottesk Komik einen Gebrauch davon machen, wie wir ſchon früher den Blepyros in den Ekkleſiazuſen des Ariſtophanes als ein ſolches Beiſpiel citirt haben oder wie Hr. Hoffmann in einer Ariſtophaniſirenden Komödie die Mondzügler, 1843, der Dia-

lektik der modernen Philoſophie damit ſpottet, daß den ſtreitenden Philoſophen die Aufgabe geſtellt wird, den Urbegriff des Drecks zu definiren. Der eine will nun z. B. beweiſen, daß man den Sinn des Drecks nie verſtanden habe, weil man nicht einmal ſein Genus richtig gefaßt:

Subject und Object, abſolut identiſch ſind ſie Beiden;
Es iſt das A egal dem B und nicht zu unterſcheiden.
Das B, das Object, iſt der Dreck. Das iſt doch reine Wahrheit?
Daß ich das A, das Subject bin, iſt evidente Klarheit;
Und mithin bin ich ſelbſt der Dreck, ich ſelbſt, identiſch bin ich.
Es iſt bewiesne Wahrheit dies und wenn auch widerſinnig!
Wenn einer nun geſetzten Falls den Dreck euch producirt hat,
So folgt daraus, daß dieſer Mann ſich eben ſelbſt creirt hat.
Nun nenn ich ſolche Zeugung doch wahrhaftig ungeſchlechtlich,
Und ſag' ich: der, und ſag' ich: die, ſo iſt es widerrechtlich.
Vielmehr um dieſen ganzen Schluß in einem Wort zu faſſen,
So kann fortan als richtig nur: das Dreck ich gelten laſſen.

Man könnte von der Verweſung ſagen, daß ſie durch die chriſtliche Religion doch zu einem poſitiven Gegenſtande der Kunſt geworden, indem die Malerei ſich an die Auferſtehung des Lazarus gewagt habe, von welchem ja die Schrift ſelber ſage, daß er ſchon rieche. Vor allen Dingen vergeſſe man nur nicht, daß die Malerei dieſen Geruch nicht darſtellt und ſodann, daß man doch eben nur an einen oberflächlichen Beginn der Verweſung zu denken hat. Das eigentlich Poſitive in dieſem Vorwurf bleibt doch immer die Anſchauung, wie der Tod durch das von Chriſtus ausgehende göttliche Leben überwunden wird. Der ins Leichentuch gehüllte, aus dem geöffneten Grab kommende Lazarus contraſtirt höchſt maleriſch mit der Gruppe den Lebendigen,

die das Grab umstehen. Lazarus muß an seiner etwas schemenhaften Gestalt und in seinen bleichen Zügen allerdings verrathen, daß er schon eine Beute des Todes gewesen, zugleich aber muß er zeigen, wie die Macht des Lebens den Tod in ihm auch schon wieder aufgehoben hat.

Von der Krankheit ist schon in der Einleitung gehandelt worden. Sie an sich ist nicht nothwendig widrig oder gar ekelhaft. Dies wird sie erst, wenn sie den Organismus in der Form der Verwesung zerstört und wenn wohl gar das Laster die Ursache der Krankheit ist. In einem Atlas der Anatomie und Pathologie zu wissenschaftlichen Zwecken ist natürlich auch das Scheußlichste gerechtfertigt, für die Kunst hingegen wird die ekelhafte Krankheit nur unter der Bedingung darstellbar, daß ein Gegengewicht ethischer oder religiöser Ideen mitgesetzt wird. Ein mit Schwären bedeckter Hiob tritt unter die Reverbère der göttlichen Theodicee. Der arme Heinrich von Hartmann von der Aue ist freilich ein fast brutaler Gegenstand, der es schwer begreifen läßt, weshalb die Deutschen ihn am häufigsten abgedruckt und der Jugend tausendfach, im Original wie in den verschiedensten Formen der Bearbeitung, dargeboten haben, indessen ist doch bei ihm, wenngleich in sehr widrigen Nebenumständen, die Idee des freien Opfers noch festgehalten. Le lépreux de la ville d'Aosta von Xavier de Maistre, ein höchst ergreifendes Gemälde menschlicher Vereinsamung, basirt sich auf der Idee der absoluten Resignation. Der antike Philoktetes leidet am Fuß, weil die Schlange ihn an dem von Jason auf Chryse bei Lemnos errichteten Altar darum gebissen hatte, daß er ihn den Griechen zeigte u. s. w. Ekelhafte Krankheiten, die auf einem unsittlichen Grunde beruhen, muß die Kunst von sich ausschließen. Die Poesie prostituirt sich selbst,

wenn ſie dergleichen ſchildert, wie Sue in ſeine Pariſer Myſterien eine ärztliche genaue Beſchreibung von St. Lazare, eine Deutſche Schriftſtellerin, Julie Burow, in einem Roman: Frauenloos, die exacte Beſchreibung der ſyphilitiſchen Station eines Lazareths aufgenommen hat. Das ſind Verirrungen einer Zeit, welche aus ihrem krankhaft pathologiſchen Intereſſe an der Corruption das Elend der Demoraliſation für poetiſch hält. Krankheiten, die zwar nicht infam ſind, ſondern mehr nur den Charakter der Curioſität haben, der ſich in ſeltſamen Deformitäten und Auswüchſen kund gibt, ſind auch nicht äſthetiſche Objecte, wie z. B. die Elephantiaſis, die einen Fuß oder Arm ſchlauchartig anſchwellen läßt, ſo daß ſeine eigentliche Form ganz verloren geht.

Wohl aber darf die Kunſt Krankheiten darſtellen, die als eine elementariſche Macht Tauſende dahinraffen, indem dieſelben theils als das Schickſal einer bloßen Naturgewalt, theils als ein göttliches Strafgericht erſcheinen können. In dieſem Fall nimmt die Krankheit, ſelbſt wenn ſie ekelhafte Formen in ſich ſchließt, ſogar einen ſchauerlich erhabenen Charakter an. Die Maſſen der Kranken geben ſofort die Anſchauung des Außerordentlichen und es entſtehen maleriſche Contraſte der Geſchlechter, Altersſtufen und Stände. Aeſthetiſch genommen wird aber für alle ſolche Scenen die Auferweckung des Lazarus den kanoniſchen Typus abgeben und das Leben als die ewige Macht des Todes dem Sterben ſiegreich gegenübertreten müſſen. Der Anblick des maſſenhaften Sterbens allein, wie es Raffet in ſeinem Bilde vom Typhus der Franzöſiſchrepublicaniſchen Armee in Mainz geſchehen iſt, würde uns niederdrücken, aber der Strahl des Lebens, der von der göttlichen Freiheit des Geiſtes ausgeht, läßt Siech-

thum und Todesqual überwinden. So haben die Maler die Juden in der Wüſte gemalt, wie ſie, von Krankheit ergriffen, zur ehernen Schlange aufſchauen, die Moſes auf Jehovah's Geheiß zu ihrer Geneſung aufgeſtellt hat. Hier iſt die Krankheit Strafe ihres Murrens wider Gott und Moſes, ſo wie die Heilung vom Biß der feurigen Schlangen der Lohn für ihre Reue. In dem Bilde von Rubens, wie der heilige Rochus die Peſtkranken heilt, iſt der Uebergang vom Tode zum Leben die Poeſie, welche die Schrecken der ſcheußlichen Krankheit äſthetiſch vom Ekel befreiet. Ein treffliches Bild aus dieſer Sphäre iſt auch das von Gros, Napoleon unter den Peſtkranken zu Jaffa. Wie gräßlich ſind dieſe Kranken mit ihren Beulen, mit ihrer lividen Farbe, mit den graubläulichen und violetten Tinten der Haut, mit dem trockenbrennenden Blicke, mit den verzerrten Zügen der Verzweiflung! Aber es ſind Männer, Krieger, Franzoſen, es ſind Soldaten Bonoparte's. Er, ihre Seele, erſcheint unter ihnen, ſcheuet nicht die Gefahr des tückiſchen, ſcheußlichſten Todes; er theilt ſie, wie er mit ihnen in der Schlacht den Kugelregen getheilt hat. Dieſer Gedanke entzückt die Braven. Die matten, dumpfen Köpfe richten ſich empor; die halberlöſchenden oder fieberhaft funkelnden Blicke wenden ſich zu ihm, die ſchlaffen Arme ſtrecken ſich begeiſtert nach ihm aus, ein ſeliges Lächeln umſpielt nach dieſem Genuß die Lippen der Sterbenden — und mitten unter dieſen Grauengeſtalten ſteht der Rieſenmenſch Bonoparte voll Mitgefühl aufrecht und legt ſeine Hand auf die Beule eines Kranken, der halbnackt ſich vor ihm erhoben hat. Und wie ſchön hat Gros gemalt, daß man aus dem Gewölbbogen des Lazareths in das Freie blickt, daß man auf Stadt und Berg und Himmel die von der Schwüle des Krankenlagers entlaſtende Ausſicht hat. Aehnlich, wie

Shakeſpeare am Schluß des Hamlet, als die vergifteten Leichen eines in Fäulniß gerathenen Geſchlechts gekrümmt umher liegen, den kräftigen Trompetenſchall erſchmettern und den jugendheitern, reinen Fortinbras als Beginn eines neuen Lebens auftreten läßt. Lazarethe, in denen nur Verwundete liegen, haben nicht das Ekelhafte ſolcher Scenen und ſind daher häufig ohne Anſtoß gemalt.

Auch das Erbrechen iſt früher ſchon erwähnt worden. Mag es eine unſchuldig krankhafte Affection, mag es Folge der Völlerei ſein, immer iſt es höchſt ekelhaft. Dennoch haben Poeſie wie Malerei es dargeſtellt. Die Malerei kann es durch die bloße Stellung andeuten, obwohl Holbein im Todtentanz ſich nicht genirt hat, den Schlemmer ganz im Vordergrunde den genoſſenen Fraß wider ausſpeien zu laſſen. In ihren Jahrmarkt- und Wirthshausſcenen ſind auch die Niederländer nicht blöde damit geweſen. Ueber die Zuläſſigkeit ſolcher widrigen Züge wird es ſehr auf die übrigen Seiten der Compoſition und auf den Styl ankommen, in welchem ſie gehalten iſt, denn ſelbſt eine komiſche Wendung iſt möglich, wie in Hogarth's Punſchgeſellſchaft oder in jenem Gemälde einer Griechiſchen Vaſe, wo Homer, auf ein Polſterbett hingeſtreckt, ſich in ein am Boden ſtehendes Gefäß erbricht. Eine weibliche Geſtalt, die Poeſie, hält ihm das göttliche Haupt. Um das Gefäß herum ſtehen eine Menge Zwergfiguren, die eifrig das Ausgebrochene wieder zum Munde führen. Es ſind die ſpätern Griechiſchen Dichter, die von dem cyniſch weggeworfenen Ueberfluß des großen Poeten ſich ernähren. Auch eine Apotheoſe Homers (68)! Geht die Poeſie aber ſo weit, daß ſie vom Erbrechen nicht blos erzählt, vielmehr es auf die Bühne bringt, ſo iſt das ein Ueberſchreiten des äſthetiſchen Maaßes, das auch komiſch

nicht wirken kann. Hiermit hat es Hebbel in seinem Diamanten versehen. Der Jude, der ihn verschluckt hat, bricht ihn auf der Bühne wieder aus, und nicht nur bricht er ihn aus, sondern er steckt sogar deshalb den Finger in den Mund. Das ist zu widrig! Die Geburt hat als ein nothwendiger Naturtact nicht dies Abstoßende, selbst wenn sie nicht, wie in Hans Sachs Narrenschneiden und in Prutz politischer Wochenstube, komisch gewendet wird.

Das Ekelhafte wird auch dadurch ästhetisch unmöglich gemacht, wenn es mit dem Unnatürlichen sich vermischt. Blasirte Epochen der Völker wie der Individuen kitzeln die erschlafften Nerven mit den heftigsten und daher nicht selten auch ekelhaftesten Reizmitteln auf. Wie scheußlich ist nicht das neueste fashionable Vergnügen der Londoner Müßiggänger, der Rattenkampf! Kann man sich etwas Ekelhafteres ersinnen, als einen Rattenhaufen, der sich in Todesangst gegen einen bestialischen Hund wehrt? Doch, könnte mancher sagen, die Wettenden, die, mit der Uhr in der Hand, um die ausgemauerte Grube herumstehen. Allein Pückler Muskau in seinen ersten, unsterblichen Briefen eines Verstorbenen erzählt doch noch von etwas Ekelhafterem, daß er nämlich zu Paris auf dem Boulevard Mont Parnasse gesehen, wie die Spießbürger nach einer Ratte schossen, die sie auf einem schrägen Brett angebunden hatten, so daß sie auf dem engen Raum in Verzweiflung hin und her lief. Zum Vergnügen nach einer Ratte schießen! Infernalisch ekelhaft. Petronius hat eine gewisse grandiose Nacktheit, eine gewisse, der Juvenalischen verwandte Herbheit, die seinen Darstellungen der blasirten Verworfenheit einen düstern Reiz ertheilt. Eine Scene in seinem Gastmahl des Trimalchio schildert gewissermaaßen symbolisch den innersten Ungeist einer

Höckerig, gegen die Bruſt ihm geengt, und oben erhub ſich
Spitz ſein Haupt, auf der Scheitel mit dünnlicher Wolle
beſäet.
Widerlich war er vor allen des Peleus' Sohn und Odyſſeus.

Wir müſſen für unſere Unterſuchung den äſthetiſchen Geſichtspunct dem ethiſchen voranſtellen. Man erwarte hier alſo nicht eine Abhandlung über den Begriff des Böſen; dieſer gehört der Ethik; die Aeſthetik hat ihn vorauszuſetzen und ſich nur mit der Form der Erſcheinung zu beſchäftigen, inwiefern dieſelbe den moraliſch häßlichen Inhalt in einer adqäuaten und mit den Geſetzen des Schönen verträglichen Manier auszudrücken vermag. Es kommt hier auf die Begriffe des Verbrecheriſchen, Geſpenſtiſchen und Diaboliſchen an. Das Verbrecheriſche nämlich iſt die empiriſch objective Wirklichkeit des böſen Willens. Aber dieſe Wirklichkeit iſt, verglichen mit der Idee des Willens als dem Guten, die Unrealität ihres Begriffs. Als Erſcheinung wirklich, iſt ihr Weſen das Nichts des Unweſens. Die Gewißheit dieſer Nichtigkeit in dem Handelnden iſt ſein böſes Gewiſſen. Von der Schuld des Böſen iſt das Bewußtſein, mit der poſitiven Verletzung der Idee des Guten zugleich etwas in ſich Nichtiges hervorgebracht zu haben, unzertrennlich und dies Scheindaſein des Böſen daher an ihm ſelbſt das Geſpenſtiſche. Die Vorſtellung des Verbrechers erzeugt aus ſeiner Schuld die Vorſtellung eines unheimlichen, jenſeitigen, dunkeln, rächenden Weſens. Weiß der Wille endlich ſich als den principiell böſen, der ſich als den Schöpfer einer Welt des Nichts benimmt und daran ſeine widrige Freude hat, ſo wird er diaboliſch. Ein ſolcher Wille iſt in ſeiner Negativität zugleich dämoniſch und dies Dämoniſche iſt in ſeiner Erſcheinung das Geſpenſtiſche.

α. Das Verbrecherische

Daß im tiefsten Grunde das Schöne mit dem Guten Eines ist, ist nicht blos eine Idiosynkrasie des schönredenden Platon, vielmehr die volle Wahrheit. Eben so wahr ist es daher, daß das Häßliche an und für sich mit dem Bösen identisch ist, sofern nämlich das Böse das radicale, das absolute, das ethische und religiöse Häßliche ist. Dehnt man jedoch diese Identität so weit aus, daß die Ursache des Häßlichen überhaupt im Bösen liegen soll, so ist das eine Ueberspannung seines Begriffs, die unausbleiblich zu unwahren und gewalthätigen Abstractionen führen muß; denn, wie in der Einleitung gezeigt worden, kann das Häßliche auch auf vielfach andere Weise aus der Freiheit des Daseins überhaupt entstehen. Man verwechselt das Häßliche als solches mit dem Maximum seiner Erscheinung, die allerdings erst durch das Böse hervorgebracht werden kann, weil dies erst der tiefste Widerspruch der Idee mit sich selber ist. Das Böse als die Urlüge des Geistes kann für den Verstand und die Phantasie interessant sein, wird aber nothwendig, selbst in dieser Form, den gründlichsten Abscheu erregen. Der böse Wille gibt sich durch die böse That eine objective Existenz, deren grundlose Willkür die absolute Nothwendigkeit der Freiheit durchbricht, um derenwillen allein das ganze Universum da ist. Das Verbrechen kann seinen Zusammenhang mit der nothwendigen Freiheit nicht von sich abstreifen, da es nur durch seinen selbstbewußten Widerspruch gegen dieselbe Verbrechen ist. Durch diesen Zusammenhang wird es als ein ästhetischer Gegenstand möglich, denn mit ihm muß auch sein immanenter Gegensatz, die wahre Freiheit, zum Vorschein kommen und am Verbrechen seine Hohlheit und Lüge offenbar machen. In diesem Zusammenhang begründet sich

auch die seit Schiller so oft wiederholte Forderung, daß das Verbrechen, ästhetisch möglich zu werden, groß sein müsse, weil es dann Muth, List, Klugheit, Kraft, Ausdauer, in nicht gewöhnlichem Grade erfordert und damit wenigstens die formale Seite der Freiheit enthält.

Diese hier angedeuteten Begriffe sind nunmehr seit der Aristotelischen Poetik so oft und, zuletzt von Vischer, so genügend auseinandergesetzt, daß wohl kein Punct unseres Themas in gleichem Grade ausgearbeitet und in der allgemeinen Vorstellung geläufig ist. Wir werden uns deshalb hier nur auf wenige Bemerkungen beschränken.

Dem Inhalt nach sind alle diejenigen Verbrechen unvermögend, ästhetische Objecte zu sein, die wegen ihrer Alltäglichkeit und Geringfügigkeit und wegen des geringen Aufwandes von Intelligenz und Wille, den ihr Begehen erfordert, in die Kategorie der Gemeinheit des Gewöhnlichen fallen. Der kleinliche Egoismus, der ihnen zu Grunde liegt und nur den Acten der Polizei und des correctionellen Gerichts Nahrung liefert, ist zu untergeordnet, als daß er die Kunst beschäftigen dürfte. Seine Verbrechen sind oft kaum Thaten zu nennen, so sehr gehen sie oft aus einem Kreise der Rohheit und Unbildung, der Faulheit und Noth, der Beschänktheit und habituell gewordenen Schuftigkeit hervor.

Accessorisch, in Verbindung mit höhern Motiven, als Episode, als Nebenglied in einer größern Verkettung, wird das gemeine Verbrechen schon ästhetisch möglich, weil es dann in dem weitern Zusammenhange als ein sittengeschichtliches Moment erscheint. Haß, Rachsucht, Eifersucht, Spielwuth, Ehrgeiz, sind schon ästhetischer, als der Diebstahl, als die Fälschung, als der Betrug, als die grobe Unkeuschheit, als der Mord, nur des Habens und Genießens willen.

Sie nehmen daher in der epiſchen und dramatiſchen Unterhaltungsliteratur einen ungeheuren Spielraum ein. Das Verbrechen an ſich iſt natürlich verabſcheuenswerth, allein durch die culturhiſtoriſche, pſychologiſche und ethiſche Verflechtung, in der es erſcheint, gewinnt es ſchon ein höheres Intereſſe. Die Engländer ſind in dieſer Gattung von jeher die Meiſter geweſen. Schon in ihren alten Balladen können wir dem criminaliſtiſchen Zuge begegnen. Das Theater vor und nach Shakeſpeare's Zeit wimmelte von ſolchen Dramen, unter denen ſich manche ſogar von unbekannten Autoren, wie das Trauerſpiel Arden von Feversham (74), lange erhalten haben. Später hat der Roman dieſe Miſſion bei ihnen übernommen und die erſten Autoren haben nicht verſchmäht, in einer Gattung zu arbeiten, die von unſern Claſſikern kaum berührt worden iſt. Bulwer's Paul Clifford, Eugen Aram, von Nacht zu Morgen u. ſ. w., oder Boz' Oliver Twiſt ſind ſolche Materien. Im Pelham hat Bulwer die faſhionabelſte Ariſtokratie, aber zugleich die extremſte Verworfenheit des ſyſtematiſchen Diebs- und Räuberhandwerks in der ausführlichſten Breite geſchildert. Nach den Engländern haben die Franzoſen erſt ſeit der Julirevolution in ſolchen Motivirungen ſich gefallen. Die brillante Tyrannei und die Hofverſchwörung, die Liebe und die Liederlichkeit als feine Galanterie wie als Orgie, waren bis dahin ihre bevorzugten Themata geweſen. Erſt mit dem Bewußtſein über das welthiſtoriſche Auftreten des Proletariats hat ſich auch bei ihnen die Neigung zur poetiſirenden Behandlung des Criminalverbrechens in raſchem Zuge entwickelt und zwar, ihrer ſocialen Natur nach, auch erſt im Drama, dann im Roman. Caſimir Delavigne, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, Victor Hugo und Eugene Sue

ſind die Claſſiker dieſer Tendenz geworden, der aber noch eine große Menge derjenigen Dramatiker zweiten und dritten Ranges ſich anſchließt, die für die Boulevardstheater, beſonders für das der Porte St. Martin und Ambigu comique arbeiten, wie Dumanoir, Pyat, Melesville u. A. D'Arlington, le docteur noir, le pacte de Famine, Marie Jeanne, le marché de Londres, le chiffonier, les deux forçats on le Moulin de St. Alderon, Marie Lafarge, la chambre ardente, l'homme en masque de fer u. ſ. w. ſind ſolche Schauerſtücke, in denen die grellſten Contraſte Stundenlang die Nerven des Publicums ſpannen. Noth bis zum Verhungern, Verbrechen aus Leichtſinn, aber auch aus kälteſter Berechnung, falſches Spiel, Wechſelfälſchung, Mord in allen Formen bis zum Giftmorde und Selbſtmorde, Schwelgerei, Grauſamkeit, Kinderdiebſtahl, Inceſt, Ehebruch, Verrath, alle Scheußlichkeiten der brutalen Geſinnung ſind in dieſen Dramen dargeſtellt, die man zum großen Theil auch dem Deutſchen Repertoir angeeignet hat. Indem aber die Deutſchen doch die Horreurs der Forfaits nicht in ihrer ganzen Franzöſiſchen Nacktheit haben belaſſen mögen, ſind aus den Bearbeitungen noch viel fatalere Producte hervorgegangen, denn die infernaliſche Motivirung der ſiniſtren Handlungen, die im Deutſchen gewöhnlich abgekürzt, wohl gar unterdrückt wird, gibt ihnen doch noch eine pſychologiſchere Berechtigung, und das Aeßerſte der Schändlichkeiten, die man erblickt, gewinnt nur durch die ganz und gar nichtswürdig originelle Weiſe, mit der es vollbracht wird, ein Intereſſe. Den ſogenannten ſocialen Roman der heutigen Franzoſen, der unter der Regierung der Julidynaſtie ſo viele Giftblüthen getrieben hat, haben wir ſchon nach einzelnen Seiten hin ſo oft berühren müſſen, daß wir ihn hier wohl nur zu nennen brauchen.

Das furchtbarſte Product dieſer Sphäre, le nom de Famille von Auguſt Luchet, iſt glücklicherweiſe, ſo viel uns bekannt, nicht ins Deutſche überſetzt. Die kindiſche, im letzten Decennium bis zu einem für eine große Nation ſcandalöſen Wetteifer ausgeartete Gier der Deutſchen, die Romane der Engländer und Franzoſen zu überſetzen, während ſie noch erſcheinen und bevor noch ein Urtheil über ihren ethiſchen und äſthetiſchen Werth möglich iſt, erklärt vielleicht die Schwäche, die wir ſelber auf dieſem Gebiet zeigen. Nur im Ritter- und Räuberroman begehen auch wir noch immer die empörendſten Verbrechen mit einer gewiſſen naiven Originalität, die aber zu geſchmacklos iſt, das Intereſſe der Franzoſen und Engländer zu erregen und ihnen zur Ueberſetzung Luſt einzuflößen (75).

Gehen wir aus der Sphäre der bürgerlichen Geſellſchaft heraus, ſo wird das Verbrechen wiederum äſthetiſcher durch Motive, welche den höhern Gebieten des Staates oder der Religion entnommen ſind, denn mit ſolcher Begründung wird der Einzelne aus dem beſchränkten Kreiſe kleinlich egoiſtiſcher Antriebe und untergeordneter Zufälligkeiten heraus geriſſen. Die Verbrechen, die begangen werden, ſind materiell dieſelben, wie in der bürgerlichen Sphäre, Verrath, Ehebruch, Gewaltthat, Mord. Allein indem ſie ihren Urſprung aus allgemeineren Verhältniſſen entnehmen, erwerben ſie ſich das Recht einer gewiſſen Nothwendigkeit, und indem mit dem Leben hervorragender, insbeſondere fürſtlicher Perſönlichkeiten, unmittelbar große Veränderungen des Staats und der Geſellſchaft unmittelbar verknüpft ſind, ſteigert ſich unſere Theilnahme. Durch die Verwicklung der großen Mächte des Lebens werden Conflicte möglich, die den Einzelnen ſchuldig werden laſſen, indem er doch zugleich nicht

im Sinn des gemeinen Verbrechers ſchuldig iſt. Es ſind hier drei Fälle möglich. Erſtlich kann das Verbrechen nicht als Verbrechen begangen werden; es iſt eine Schuld, aber eine, indem ſie begangen wurde, nicht als Verbrechen vollbrachte. Zweitens kann das Verbrechen mit dem vollkommenſten Bewußtſein über ſeine Bosheit begangen werden. Drittens kann die Schuld in der Unſchuld beſtehen, die von der Brutalität aufgeopfert wird. Für den erſten Fall iſt der Sophokleiſche Oedipus, für den zweiten Shakeſpeare's Richard III., für den dritten Leſſings Emilie Galotti das bekannteſte Beiſpiel. Wir ſind hiermit bei dem Tragiſchen angelangt, deſſen Weſen einer beſondern Auseinanderſetzung nicht bedarf. Das Verbrechen im erſtern Fall wird äſthetiſch möglich, weil es, obwohl ein Werk der Freiheit des Einzelnen, doch nicht eigentlich That iſt. Vollbracht wird es eigentlich von der Nothwendigkeit des pragmatiſchen Cauſalnexus und eben hiermit wird dem Verbrechen die perſönliche Häßlichkeit genommen. Im zweiten Fall wird das Verbrechen durch das gerade Gegentheil äſthetiſch möglich, nämlich durch die vollkommenſte ſelbſtbewußte Freiheit. Der Böſe kann uns natürlich durch den Inhalt ſeines Thuns nur Abſcheu erwecken; durch die Form ſeines Handelns aber ſchauen wir die Freiheit von ihrer formalen Seite, nämlich der Selbſtbeſtimmung, auf dem Gipfel ihrer Virtuoſität an. Daß ein ſolcher Böſewicht in dem geſammten Complex der Umſtände auch durch ſein für ihn ungerechtes Handeln doch zugleich in anderer Beziehung ein Organ der göttlichen Gerechtigkeit werden kann, würde ihn äſthetiſch noch nicht erträglicher machen. Aber ſeine außerordentliche Intelligenz und die rieſige Stärke ſeines Willens bringen einen dämoniſchen Eindruck hervor, denn die Virtuoſität der ſubjectiven

Freiheit im Widerſpruch mit ihrem negativen Inhalt läßt uns hier, wie Chriſtus vom ungerechten Haushalter, urtheilen, daß ſie an ſich nachahmenswerth ſein würde. Im dritten Fall wird die Aufhebung des Häßlichen im Verbrechen dadurch bewirkt, daß die Reinheit, die Tugend, die Unſchuld ihm zum Opfer fällt. Die Häßlichkeit des Verbrechens erſcheint hier um ſo ſcheußlicher, je vergeblicher es die Freiheit der Unſchuld beſtürmt. Die ſieghafte Selbſtgewißheit derſelben iſt es, die uns, dem Verbrechen gegenüber, auch in ihrem äußern Untergange frei aufathmen läßt. Die Tragödie ſchließt für dieſen Fall Manches von ſich aus, was der epiſchen Darſtellung noch erlaubt iſt, weil ſie die ganze Breite der Vermittelung in ſich aufnehmen kann, wo das Drama epitomatoriſch und epigrammatiſch zu Werke gehen muß. Wir wollen auch dies an einem Beiſpiel verdeutlichen. Shelley hat in ſeiner Cenci eine ſeltene Kunſt bewieſen, einen höchſt widerwärtigen Stoff mit poetiſchem Hauch darzuſtellen, allein für das Drama iſt derſelbe doch ungeeignet. Der alte Cenci, der Tyrann der Seinen, erfährt bei einem Gaſtmahl den Tod zweier Söhne und dankt dafür dem Himmel öffentlich. Alles entfernt ſich in Entſetzen. Er beſchließt, ſeine Tochter Beatrice zu ſchänden, um ſie an Leib und Seele zu verderben. Beatrice und ihr Bruder Giacomo, im Verein mit ihrer Stiefmutter Lucretia, laſſen ihn durch Banditen tödten. Der Mord wird entdeckt und die Schuldigen werden hingerichtet. Dies iſt in wenigen Worten der Hauptinhalt jener bekannten gräßlichen Geſchichte. Dieſer Stoff iſt nicht für das Drama paſſend, nicht nur wegen der Unnatur, weil der teufliſche Vater die Tochter ſchänden will, ſondern auch, weil nur die Erzählung alle die ſcheuſeligen Nebenumſtände darzulegen vermag, welche

die ganze Lage dieſer Unglücklichen zu einer ſchlechthin exceptionellen machten; welche die Qualen, mit denen der alte Francesco die Seinigen marterte, zu einer Hölle ohne Gleichen umſchufen; welche die Entdeckung herbeiführten und welche den Papſt vermochten, trotz der Verwendung ſo vieler angeſehener Römer, ja ſelbſt einiger Cardinäle, das Todesurtheil für Beatrice, Lucretia und Giacomo zu beſtätigen. Shelley hat ſich in dieſen Puncten mit Andeutungen begnügen müſſen, die namentlich den dritten Act, der den Entſchluß Beatrice's zum Morde ihres Vaters motivirt, zu einem höchſt peinlichen machen. Aus dieſem nämlichen Grunde darf auch die Malerei uns manche Verbrechen nicht zur Anſchauung bringen, die in dem epiſchen Vortrag noch möglich ſind. Die Alten haben den Maler Timomachos gelobt, daß er den Ajax gemalt hat nach der blutigen Raſerei ſeines Wahnſinns und die Medea vor der Vollbringung des Mordes ihrer Kinder, wie auch eines der Herculaniſchen Gemälde ſie uns darſtellt. Die Kinder ſitzen unter der Aufſicht des Pädagogen Würfel ſpielend an einem Tiſch, während ſie finſterblickend, im Kampfe mit ſich, ſeitwärts ſteht, das verhängnißvolle Schwert in den Händen zuckend. Iſt dem Maler vergönnt, eine Folge von Scenen darzuſtellen, die einander erklären helfen, ſo wird auch ihm eine gewiſſe Epik möglich, wie in den Schinkelſchen von Cornelius ausgeführten Fresken in der Vorhalle des alten Berliner Muſeums oder in Hogarths Bilderreihe vom Lebenslauf des idle und des industrious prentice. Dieſe iſt ein genrebildlicher Roman, in welchem wir die einzelnen Momente durch ihren Zuſammenhang verſtehen können. Hogarth nach ſeiner Manier, das Charakteriſtiſche auf die Spitze zu treiben, hat es auf der Seite des faulen Lehr-

lings nicht an Entſetzlichkeiten fehlen laſſen und das Elend des Verbrechers in den nackteſten Farben gemalt, wie z. B. in jener Scene, wo der Faule auf einer ſchmuzigen Dachkammer mit einer Dirne im Bette liegt, ein Nachtgeſchirr mitten zwiſchen Reſten eines Mahles ſteht, eine Katze durch den Kamin einer Ratte nachſpringt, die an dem Lager vorüberhuſcht und der Faule vor Schrecken auffährt, indeſſen die Dirne die geſtohlenen Ohrringe mit ſtumpfſinniger Eitelkeit und Freude betrachtet.

Gewöhnlich iſt in den Aeſthetiken bei dem Begriff des Tragiſchen nur von der Tragödie die Rede, allein es ſollte billig ſeine epiſche Darſtellung, die in der Ballade, im Roman einen ſo großen Umfang gewonnen hat, mit herangezogen werden. Und eben ſo iſt bei dem Tragiſchen ſchon ein gewiſſer Kreis des Schrecklichen herkömmlich, während derſelbe ein ungleich größerer und vielſeitiger iſt. Wir haben in Betreff des Verbrechens erſtlich das gemeine, ſchlechthin proſaiſche unterſchieden, dem ſich kaum durch die ſorgfältigſte Pſychologie ein Intereſſe abgewinnen läßt, wie Auerbach in einigen ſeiner neuen Dorfgeſchichten verſucht hat. Zweitens haben wir das Verbrechen unterſchieden, wie es aus den Verwicklungen der bürgerlichen Geſellſchaft, aus den Leidenſchaften des Egoismus hervorgeht. Drittens das tragiſche Verbrechen, dem nämlich in den öffentlichen Zuſtänden der Geſellſchaft, des Staats und der Kirche, eine Berechtigung zu Theil wird, die wir ſelbſt einem Richard III. oder Macbeth nicht abſprechen können. Je tiefer das Verbrechen mit den großen Intereſſen der Geſellſchaft des Staats und der Kirche verſchmolzen iſt, um ſo fürchterlicher wird es zwar durch ſeine Folgen, die ſich auf Tauſende erſtrecken, allein um ſo idealer wird es auch und verliert durch dies Pathos

an Häßlichkeit. Es erſcheint weniger als Abſicht eines beſchränkten Egoismus, mehr als Werk eines Irrthums, der aus den Umſtänden ſich dem Helden aufgedrängt hat, wie bei Fiesko, Wallenſtein, Macbeth, Pugatſchef u. ſ. w. Materiell genommen ſind die Verbrechen der hohen Tragödie dieſelben, wie in der Sphäre des gemeinen bürgerlichen Trauerſpiels; es iſt auch Raub, Mord, Ehebruch, Verrath. Weshalb aber erſcheinen ſie edel? Oder, wenn dieſer Ausdruck zu viel ſagen ſollte, doch jedenfalls vornehm? Warum iſt der Diebſtahl einer Krone doch etwas Anderes, als der Diebſtahl eines Paars ſilberner Löffel? Aus keinem andern Grunde offenbar, als weil die Natur des Objects ein ganz anderes Pathos nothwendig macht und, einen Kampf auf Leben und Tod involvirend, uns in Beziehungen hinausverſetzt, die wir bei kleinlich privaten Leidenſchaften nicht haben können.

Das, was im Verbrechen das Unſittliche iſt, kann nicht ins Komiſche gewendet werden, wenn nicht von ſeiner ethiſchen Bedeutung mehr oder weniger abſtrahirt und ſein Geſchehen unter andern Geſichtspuncten dargeſtellt wird. Es muß nur das intellectuelle Element hervorgehoben werden, wie z. B. wenn die Lüge als Uebertreibung der unbeherrſchten Phantaſie, als Nothlüge, als Schelmerei und Scherz auftritt, denn in dieſem Fall iſt ihr die Gravität des ethiſchen Elementes von vorn herein genommen und wir ergötzen uns an ihr lediglich von Seiten des Verſtandes. Der ſoldatiſche Großſprecher, wie er bei Plautus und Terentius vorkommt, begeht kein Verbrechen, wenn er uns als ein an ſich ſehr harmloſes Subject mit der plumpen Erfindung ſeiner Aufſchneidereien amüſirt, die durch ihre Widerſprüche ſofort ſich ſelbſt richten. Unmoraliſch iſt und bleibt die Lüge, aber als

eine unſchädliche Poſſe, wie ſie auch bei einem Falſtaff, einem Münchhauſen und ähnlichen Figuren erſcheint, wird ſie lächerlich. Benedix hat ein Luſtſpiel: das Lügen, ſehr glücklich darauf baſirt, daß ein ſehr wahrheitsliebender Mann, der ſeine Braut auf einigen Lügen nach Weiberart ertappt, endlich aus bloßer Caprice, das Lügen doch auch einmal zu verſuchen, eine höchſt gleichgültig ſcheinende Unwahrheit vorbringt. Aber dies Nichts, nämlich eines Abends auf einem Schimmel nach einem Wäldchen zugeritten zu ſein, zieht die herbſten Conſequenzen nach ſich, ſo daß man ihn ſogar gefänglich einziehen will. Nun verſichert er, jenen Ritt blos erfunden zu haben, um doch zu ſehen, ob denn das Lügen eine ſolche Kunſt ſei, allein da man ihn ſtets als den ſtrengſten Freund der Wahrheit gekannt hat, ſo will man ihm anfänglich ſchlechterdings nicht glauben, daß er diesmal wirklich gelogen. Wenn Jemand durch einen leichtſinnigen Hang, ohne Andern ſchaden zu wollen, lügt, wie in Schmidts Luſtſpiel, der leichtſinnige Lügner, ſo erſcheint die Lüge mehr als ein Naturproduct, denn als ein moraliſches Vergehen. Sie wird zu dem, was wir Temperamentsfehler nennen. — Der Verrath, um komiſch zu ſein, muß wie die Lüge behandelt werden, nämlich nur als eine ſchelmiſche Verrätherei. Die Intrigue ſpielt einen Betrug, um die Schwäche und Eitelkeit, die falſche Selbſtgewißheit und Heuchelei, in ihren eigenen Netzen zu fangen. Wenn Madame Orgon ihren Gatten unter dem Tiſch verſteckt und nun die zudringlichen Erklärungen des gleißneriſchen Tartüffe mit ſcheinbarer Empfänglichkeit aufnimmt, ihren Gemahl von der Schändlichkeit des Scheinfrommen zu überzeugen, ſo erfreuen wir uns ethiſch und äſthetiſch an dieſer Entlarvung. Alte Vormünder, die des Vermögens halber

ihre jungen und ſchönen Nichten zur Heirath zwingen wollen, wie Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, verdienen, wie er, geprellt zu werden und wir ſympathiſiren ſofort, dem habſüchtigen Alten entgegen, mit allen Liſten, die ihn in ſeinen ſchnöden Ränken zu Schanden machen. — Der Ehebruch, als wirklicher Ehebruch, läßt keine komiſche, nur eine tragiſche Behandlung zu (76). In einer Unzahl mittelaltriger Geſchichtchen, Franzöſiſcher Contes, Italieniſcher Novellen (77), Deutſcher Schwänke, iſt der Ehebruch nur von Seiten des Verſtandes dargeſtellt worden, nämlich die Hinderniſſe zu überwinden, die ſich den Liebenden entgegenſtellen. Das ſittliche Moment iſt ganz ignorirt und durch ſolche Abſtraction allerdings eine Komik möglich gemacht. Kotzebue freilich hat in ſeinem Schauſpiel Menſchenhaß und Reue, den Ehebruch auch in einer Weiſe dargeſtellt, die nicht tragiſch und auch nicht komiſch iſt. Er wird nämlich, wie das empiriſch der Welt Lauf, verziehen — der Kinder wegen. Meinau und Eulalie ſehen ſich nach vier Jahren wieder. Ihre Zuſammenkunft ſchließt mit dem erſchütternden Entſchluß der Wiedertrennung. Da eilen die Kinder, dieſe wahren Helden Kotzebue's, herbei — und halten Vater und Mutter zuſammen. Kotzebue hat damit nur eine höchſt traurige, aber ſehr gewöhnliche Thatſache ausgedrückt, daß nämlich viele Ehen, innerlich untergraben, auch äußerlich zuſammenbrechen würden, wenn nicht der Gedanke, den Kindern gegenüber mit dem öffentlichen Eingeſtändniß der Schuld die Pietät in ihnen zu vergiften, die Eltern in leidlicher Scheineinheit zuſammenhielte. Dieſe Motivirung, der tragiſchen Reſignation die Spitze abzubrechen, iſt es unſtreitig geweſen, welche dieſem Schauſpiel durch ganz Europa hin einen ſo beiſpielloſen Erfolg erwarb und unter den Damen ſelbſt die Eulalienhüte in Mode brachte.

Der Mord endlich kann komiſch nur als Parodie erſcheinen. Er wird zum poſſenhaften Spiel übertrieben, wie wir in neuerer Zeit viel ſolcher ſchaudriger, maudriger Morithaten in den Münchener fliegenden Blättern, in den Muſenklängen aus Deutſchlands Leierkaſten, in den Düſſeldorfer Monatsheften u. ſ. w. haben beſingen hören. Wäre das Wort nicht doch noch zu gut dafür, ſo könnte man ſie tragikomiſch nennen.

β. Das Geſpenſtiſche.

Das Leben ſcheuet ſeiner Natur nach den Tod. Vom Todten iſt ſchon oben gehandelt. Es wird zum Geſpenſtiſchen, wenn es, ſeiner Natur entgegen, doch wieder als das Lebendige erſcheint. Der Widerſpruch, daß das Todte dennoch lebendig ſein ſolle, macht das Grauen der Geſpenſterfurcht aus. Das geſtorbene Leben als ſolches iſt nicht geſpenſtig. Wir können bei einem Leichnam unbefangen wachen. Würde aber ein Windhauch ſeine Decke bewegen oder würde das Flackern des Lichts uns ſeine Züge ungewiß machen, ſo würde der bloße Gedanke des Lebens in dem Todten, der uns außerdem vielleicht ſehr angenehm ſein kann, zunächſt etwas Geſpenſtiſches an ſich haben. Mit dem Tode ſchließt für uns das Dieſſeits ab; die Eröffnung des Jenſeits durch einen ſchon geſtorben Geweſenen hat den Charakter einer furchtbaren Anomalie. Der Geſtorbene, dem Jenſeits angehörig, ſcheint Geſetzen zu gehorchen, die wir nicht kennen. Mit dem Abſcheu vor dem Todten als einem der Verweſung verfallenen Daſein, mit der Ehrfurcht vor dem Todten als einem geweiheten Weſen, miſcht ſich das abſolute Myſterium der Zukunft. Wir haben für unſere äſthetiſchen Zwecke die Vorſtellung von Schatten und Geſpenſt auseinanderzu-

halten, wie die Römer ähnlich zwiſchen Lemuren und Larven unterſchieden. Die Vorſtellung von Geiſtern, die urſprünglich einer andern Ordnung angehören, hat zwar etwas Außerordentliches, auch wohl Grauenhaftes, aber nichts Geſpenſtiſches an ſich. Dämonen, Engel, Kobolde, ſind, was ſie ſind, von Hauſe aus, ſind es nicht erſt durch den Tod geworden. Sie ſtehen über den Schatten. Zwiſchen dem Geſpenſt und dem Lebenden ſteht die eigenthümliche Vorſtellung des Vampyrismus. Der Vampyr wird als ein Todter vorgeſtellt, der das Grab im Schein voller Lebendigkeit zeitweiſe verläßt, das junge, warme Leben zu ergreifen und ihm das Blut auszuſaugen. Der Vampyr iſt ſchon geſtorben und doch gelüſtet ihn noch, gegen das Weſen des Todten, nach Nahrung, und zwar nach dem blühenden Leben ſelber. Durch Göthe's Braut von Korinth, durch Byron's Erzählung und Marſchners Oper: der Vampyr, iſt dieſe Grabphantaſie auch bei uns bekannt genug geworden. Als Sage iſt ſie unter den Griechiſchen und Serbiſchen Völkern daſſelbe, was die Sage von den Wehrwölfen (loups garoux) unter den Romaniſchen. In den Mährchen von Tauſend und Einer Nacht kommt auch die Vorſtellung von Menſchen vor, die das Gelüſt haben, Leichen zu genießen, das Leben alſo mit der Verweſung des Todes zu erſättigen, die ſogenannten Gulen. Dieſe Orientaliſchen Lamien ſind noch widerwärtiger, als die Vampyre, weil ſie noch unnatürlicher ſind.

Der Todte als einfacher Schatten erſcheinend kann den Eindruck des Fremden machen, braucht aber durchaus nicht häßlich zu ſein. Er kann im Weſentlichen dieſelbe Geſtalt, wie im Leben, haben, nur etwa ins Bleiche, Farbloſe verſchwimmend. In den Perſern hat Aeſchylos den

Schatten des Dareios vom Chor aus der Unterwelt heraufklagen laſſen, und als er nun ihm und der Atoſſa erſcheint, läßt der Dichter den Chor (V. 690.) nur ſagen:

Mich ergreift Scheu vor dem Anſchaun,
Mich ergreift Scheu vor der Anred',
O Du alt ehrwürdiger König!

gibt aber durch kein Wort zu erkennen, daß in der Erſcheinung als ſolcher irgend etwas Widriges liege. So iſt es der Fall auch mit den Schatten, die in der Odyſſee aus dem Hades ſich zur Opfergrube des Odyſſeus drängen. So mit dem Schatten des Samuel, den die Todtenbeſchwörerin von Endor für den Saul erſcheinen läßt. In einer für unſere Aufgabe ſehr wichtigen Betrachtung über: der Tänzerin Grab (Werke, 44, 194 ff.) hat Göthe das Weſen des Schattenhaften, Lemurenhaften, ſo vortrefflich auseinandergeſetzt, daß wir uns nicht enthalten können, Folgendes herauszuheben. Es ſind drei Bilder, eine cykliſche Trilogie. „Das kunſtreiche Mädchen erſcheint in allen dreien, und zwar im erſten die Gäſte eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens entzückend; das zweite ſtellt ſie vor, wie ſie im Tartarus, in der Region der Verweſung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künſte fortſetzt; das dritte zeigt ſie uns, wie ſie, dem Schein nach wieder hergeſtellt, zu jener ewigen Schattenſeligkeit gelangt iſt." Die erſte Tafel ſtellt nun die Tänzerin bei einem Gaſtmahl in der Rolle eines Bakchiſchen Mädchens dar, die Bewunderung jeder Altersſtufe erregend. Das zweite Bild faßt ſie im Uebergang von der Ober- zur Unterwelt auf. „Wenn auf dem erſten die Künſtlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, graciös, wellenhaft und fließend erſchien, ſo ſehen wir hier, in dem traurigen lemuriſchen Reiche, von Allem

das Gegentheil. Sie hält ſich zwar auf einem Fuße, allein ſie drückt den andern an den Schenkel des erſtern, als wenn er einen Halt ſuchte. Die linke Hand ſtützt ſich auf die Hüfte, als wenn ſie für ſich ſelbſt nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unäſthetiſche Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß ſelbſt der rechte aufgehobene Arm beitragen, der ſich zu einer ſonſt graciös geweſenen Stellung in Bewegung ſetzt. Der Standfuß, der aufgeſtützte Arm, das angeſchloſſene Knie, alles gibt dem Ausdruck des Stationairen, des Beweglich-unbeweglichen: ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch ſo viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß ſie ſich kümmerlich bewegen können, damit ſie nicht ganz als durchſichtige Gerippe erſcheinen und zuſammenſtürzen. Aber auch in dieſem widerwärtigen Zuſtande muß die Künſtlerin auf ihr gegenwärtiges Publicum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunſtreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuſchauenden ihr widmen, ſind hier in zwei Halbgeſpenſtern ſehr köſtlich ſymboliſirt. Sowohl jede Figur für ſich, als alle drei zuſammen componiren vortrefflich und wirken in Einem Sinne zu Einem Ausdruck. — Was iſt aber dieſer Sinn, was iſt dieſer Ausdruck? Die göttliche Kunſt, welche Alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abſcheuliche nicht ablehnen. Eben hier will ſie ihr Majeſtätsrecht gewaltig ausüben; aber ſie hat nur Einen Weg, dies zu leiſten: *ſie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn ſie es komiſch behandelt*; wie denn ja Zeuris ſich über ſeine eigene ins Häßlichſte gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben ſoll. — Bekleide man dieſes gegenwärtige lemuriſche Scheuſal mit weiblich

jugendlicher Muskelfülle — ſo wird man eine von den komiſchen Poſituren ſehen, mit denen uns Harlekin und Colombine unſer Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieſelbe Weiſe mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint ſei, der am meiſten von ſolcherlei Vorſtellungen angezogen wird."

„Es ſei mir verziehen, daß ich hier weitläufiger als vielleicht nöthig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir, gleich auf den erſten Anblick, dieſen antiken humoriſtiſchen Genieſtreich zugeben, durch deſſen Zauberkraft, zwiſchen ein menſchliches Schauſpiel und ein geiſtiges Trauerſpiel eine lemuriſche Poſſe, zwiſchen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch geſtehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde, als das äſthetiſche Zuſammenſtellen dieſer drei Zuſtände, welche Alles enthalten, was der Menſch über ſeine Gegenwart und Zukunft wiſſen, fühlen, wähnen und glauben kann."

„Das letzte Bild wie das erſte ſpricht ſich von ſelbſt aus. Charon hat die Künſtlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und ſchon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben ſtehen möchte. Eine den Todten günſtige und daher auch ihr Verdienſt in jenem Reich des Vergeſſens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wohl die Rollen verzeichnet ſtehen mögen, in welchem die Künſtlerin ihr Leben über bewundert worden. — Cerberus ſchweigt in ihrer Gegenwart, ſie findet ſchon wieder neue Bewunderer, vielleicht ſchon ehemalige, die ihr zu dieſen verborgenen Regionen vorausgegangen. Eben ſo wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Functionen fortſetzend, den Shwal für die Herrin

bereit hält. Wunderſchön und bedeutend ſind dieſe Umgebungen gruppirt und disponirt, und doch machen ſie, wie auf den vorigen Tafeln, blos den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Geſtalt, die hier wie überall entſcheidend hervortritt. Gewaltſam erſcheint ſie hier, in einer Mänadiſchen Bewegung, welche wohl die letzte ſein mochte, womit eine ſolche Bakchiſche Darſtellung beſchloſſen wurde, weil darüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künſtlerin ſcheint mitten durch den Kunſtenthuſiasmus, welcher ſie auch hier begeiſtert, den Unterſchied zu fühlen des gegenwärtigen Zuſtandes gegen jenen, den ſie ſo eben verlaſſen hat. Stellung und Ausdruck ſind tragiſch, und ſie könnte hier eben ſo gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeiſterte vorſtellen. Wie ſie auf dem erſten Bilde die Zuſchauer durch ein abſichtliches Wegwenden zu necken ſchien, ſo iſt ſie hier wirklich abweſend; ihre Bewunderer ſtehen vor ihr, klatſchen ihr entgegen, aber ſie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in ſich ſelbſt hineingeworfen. Und ſo ſchließt ſie ihre Darſtellung mit den zwar ſtummen, aber pantomimiſch genugſam deutlichen, wahrhaft heidniſch tragiſchen Geſinnungen, welche ſie mit dem Achill der Odyſſee theilt, daß es beſſer ſei, unter den Lebendigen als Magd einer Künſtlerin den Shwal nachzutragen, als unter den Todten für die Vortrefflichſte zu gelten (77)."

Der Schatten iſt, wie ſein Name ſchon beſagt, ohne Greiflichkeit. Er iſt zwar ſichtbar und hörbar, allein unfaßlich und daher von den materiellen Schranken unbeirrt. Er kommt und geht — überall und iſt, der Zeit nach, kaum an das ihm günſtige Dunkel der Nacht gebunden. Die in's Düſtere malende Vorſtellung wird in ihm das Grabhafte abſpiegeln, wie die Balladen beſonders die Ge-

zippe und Todtenhemden lieben, zuweilen aber, wie gleich in Bürgers Lenore, den Schatten ſcheinbar auch in der Form der vollen Wirklichkeit auftreten laſſen. Die Unfarben, Schwarz, Weiß, Grau, ſind bei allen Völkern die Farben der Schattenwelt, denn alle wirklichen Farben gehören dem Leben, dem Tage und der Welt an. Zum Geſpenſt, larva, wird nun der Schatten, wenn denſelben noch ein ethiſcher Zuſammenhang mit der dieſſeitigen Welt verknüpft und ihn alſo im Intereſſe der Geſchichte aus dem Jenſeits, worin er Ruhe finden ſollte, wieder in das Getriebe des Dieſſeits zurückruft. Abſolute, freie Ruhe, Seligkeit kann nur der Geiſt finden, der die Geſchichte überwunden hat. Wenn der Menſch ſeine Geſchichte noch nicht ausgelebt hat, ſo läßt ihn die Phantaſie aus dem Grabe wiederkehren, auf der Oberwelt die Vollendung ſeines Dramas zu betreiben. Sie verſpart die Abwickelung des Reſtes ſeiner Geſchichte nicht auf eine unbeſtimmte Zeit eines allgemeinen Gerichtes, ſondern löſ't ſie als poetiſche Gerechtigkeit hier ſchon auf. Der Todte hat hiernach etwas gethan oder ihm iſt etwas gethan, was als ein Angefangenes zum Schluß geführt, oder als eine Schuld geſühnt werden muß. Aeußerlich hat ihn der Tod aus dem geſchichtlichen Zuſammenhang herausgeriſſen, allein die Einheit der innern Nothwendigkeit läßt ihn noch nicht los und er erſcheint noch wieder, ſein Recht, ſeine Sühne zu ſuchen. Nachts, wenn der Schlaf die Lebenden umfängt, ſchleicht er hervor aus der Erde Schooß, der ihn als einen noch Ungerechtfertigten noch nicht für immer bergen kann, und nahet ſich dem Lager der Träumenden, Halbwachenden. Er zeigt der Gattin oder dem Sohne die blutende Wunde, die ihm, fern von ihnen, von tückiſcher Hand geſchlagen; er beunruhigt den Mörder ſelbſt durch die Qual ſeines Anblicks; er fordert

die Seinigen auf zur Rache für ihm geſchehene Schmach; er winkt, ihm nach Orten zu folgen, wo er den Lebenden wichtige Zeugniſſe oder Schätze hinterlaſſen; oder er offenbart auch Verbrechen, die er heimlich begangen und fleht, ihn von ſeiner Schuld erlöſen, ihm ſeine Buße bewirken zu helfen. Denn der Todte iſt ſchon unleibhaft und machtlos, kann lichtſcheu nicht ſelbſt mehr in die taghelle Wirklichkeit eingreifen; er kann nur flehen, beſchwören, lenken, daß Recht und Liebe auch ihm, dem Todten, von den Lebendigen nicht verkümmert werden. Ganz ſtumm kann der Geiſt des Todten dem Lebenden ſeine Schuld vorhalten, wie Banquo's Schatten, der ſich an Macbeths Tafel niederläßt; oder er kann mit dumpfem Klagenlaut reden, wie Hamlets Vater u. ſ. w. Was iſt alſo das Geſpenſt? Es iſt der Reflex des Schuldbewußtſeins, die Ruheloſigkeit der eigenen Entzweiung, die ſich in das Bild des drängenden Geiſtes projicirt, wie jener Maler geiſtreich den Steckbrief als das Doppelbild des Mörders ſelber, den er verfolgt, gemalt hat. Der Mörder flieht in trüber Nacht; rieſengroß eilt der Steckbrief ihm nach; dieſer Brief iſt aber, ſieht man ihn näher an, wieder der Mörder ſelber, er iſt der unendliche Widerſchein ſeiner Schuld; er flieht vor ſich ſelber und ſchreibt ſich ſelber den Steckbrief. Dies ethiſche Moment gibt dem Geſpenſtiſchen die ideale Weihe; in ſeiner Schattenhaftigkeit muß es doch daß Gewicht derjenigen Nothwendigkeit durchfühlen laſſen, die auf dem ewigen Grunde der ſittlichen Mächte beruhet. In dem Geſpenſt muß ſich ein Intereſſe manifeſtiren, das über alle Meinung, über allen Hohn und Angriff der Lebenden hinaus iſt, wie der Geiſt des erſchlagenen Comthur dem leichtſinnig frevelnden Don Juan in ſolcher Hoheit gegenüber ſteht.

Die Darſtellung des Geſpenſtiſchen iſt daher außerordentlich ſchwer. Leſſing hat in № X.—XII. der Dramaturgie die äſthetiſche Theorie des Geſpenſtiſchen gegeben. „Der Same, Geſpenſter zu glauben, liegt in uns Allen, und in denen am häufigſten, für die er (der dramatiſche Dichter) dichtet. Es kommt nur auf ſeine Kunſt an, dieſen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewiſſe Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geſchwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er dieſe in ſeiner Gewalt, ſo mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müſſen wir glauben, was Er will.“ Leſſing ſtellt nun Voltaire und Shakeſpeare einander entgegen, den erſtern als den, welcher das Weſen des Geſpenſtes verfehlt, den zweiten als den, welcher es richtig verſtanden und meiſterhaft, nach Leſſing faſt einzig und allein, dargeſtellt habe. Voltaire hatte in ſeiner Semiramis den Schatten des Ninus, am hellen Tage, mitten in einer Verſammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerſchlag begleitet, aus ſeiner Gruft hervortreten laſſen. „Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Geſpenſter ſo dreiſt ſind? Welche alte Frau hätte ihm nicht ſagen können, daß die Geſpenſter das Sonnenlicht ſcheuen, und große Geſellſchaften gar nicht gern beſuchen? Doch Voltaire wußte das zuverläßig auch; aber er war zu furchtſam, zu ekel, dieſe gemeinen Umſtände zu nutzen: er wollte uns einen Geiſt zeigen, aber es ſollte ein Geiſt von einer edlern Art ſein, und durch dieſe edlere Art verdarb er Alles. Das Geſpenſt, das ſich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle guten Sitten unter den Geſpenſtern ſind, dünkt mich kein rechtes Geſpenſt zu ſein; und Alles, was die Illuſion nicht befördert, ſtört hier die Illuſion.“ Leſſing beſchränkt ſich auf die Vergle-

chung des Ninus mit dem Vater des Hamlet. Er macht die feine Bemerkung, daß der Geiſt des letztern nicht ſowohl durch ſich, als durch die Art und Weiſe wirke, wie Hamlet uns die Wirkung der Erſcheinung auf ſich ausdrückt. Der Geiſt des Ninus hat den Zweck, Blutſchande zu verhindern und Rache an ſeinem Mörder zu üben. Er iſt nur als eine poetiſche Maſchine des Knotens wegen da; Hamlets Vater dagegen eine wirklich handelnde Perſon, an deren Schickſal wir Antheil nehmen, die Schauder, aber auch Mitleid erweckt. Voltaire's Hauptfehler beſteht nun nach Leſſing darin, daß er in der Erſcheinung des Geiſtes eine Ausnahme von den Geſetzen der Weltordnung, ein Wunder, Shakeſpeare hingegen eine ganz natürliche Begebenheit erblickt, „denn es iſt unſtreitig dem weiſeſten Weſen weit anſtändiger, wenn es dieſer außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Belohnung des Guten und Beſtrafung des Böſen in die ordentliche Kette der Dinge von ihm mit eingeflochten denken.“ Dies iſt es, was wir oben mit den Worten haben bezeichnen wollen, daß erſt die Nothwendigkeit der ewigen ſittlichen Mächte dem Geſpenſtiſchen die ideale Weihe zu geben vermöge. Der eigene Trieb des Geiſtes muß von Innen heraus die ſonſtigen Schranken des Grabes durchbrechen. — Aber eine kleine Bemerkung dürfen wir uns wohl gegen Leſſing erlauben. Er hat den Unterſchied zwiſchen Schatten und Geſpenſt hier unbeachtet gelaſſen. Er hat nicht daran gedacht, daß der Geiſt Banquo's ſeinen Platz an der Tafel einnimmt, bei hellem Lichte einnimmt, bei demſelben Dichter, den er übrigens mit dem vollkommenſten Rechte als den Meiſter in der Schilderung des Grauenhaften im Geſpenſtiſchen rühmt. Er tadelt es an Voltaire als eine Unſchicklichkeit, ein Geſpenſt vor den Augen einer großen Menge

erſcheinen zu laſſen. „Alle müſſen auf einmal, bei Erblickung deſſelben, Furcht und Entſetzen auf verſchiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die froſtige Symmetrie eines Ballets haben ſoll. Nun richte man einmal eine Heerde dummer Statiſten dazu ab; und wenn man ſie auf das Glücklichſte abgerichtet hat, ſo bedenke man, wie ſehr dieſer vielfache Ausdruck des nämlichen Affects die Aufmerkſamkeit theilen und von den Hauptperſonen abziehen muß.“ Wenn nun Leſſing an den Geiſt des Dareios den Aeſchyleiſchen Perſern gedacht hätte? Erſcheint derſelbe nicht außer der Atoſſa auch dem ganzen Chor? Aber Dareios erſcheint eben nicht als Geſpenſt; es iſt von keiner Schuld zwiſchen ihm und Atoſſa die Rede, ſie will nur ihm, dem großen Könige, das unermeßliche Leid klagen. Das Geſpenſt, darin hat Leſſing Recht, bezieht ſich nur auf eine oder auf wenige Perſonen, denn es hat ein beſtimmtes Verhältniß zu ihnen. Shakeſpeare hat dieſe ausſchließende Beziehung ſtets mit tiefer Pſychologie beachtet. Hamlet ſieht des Vaters Geiſt, die Mutter nicht. Banquo wird von Macbeth, nicht von den Gäſten geſehen. Aus dem Zelte des Brutus entfernt ſich einer nach dem andern; nur ein Knabe bleibt, den aber der Schlaf auch überwältigt; Brutus iſt allein und nun erſcheint ihm, dem Mörder, am dämmernden Morgen der entſcheidenden Schlacht, der Geiſt Cäſars.

Wird die ethiſche und ätheriſche Natur des Geſpenſtiſchen mit plumpen Händen angefaßt, ſo ſinkt ſie in eine niedrigere Stufe, in das Spukhafte herunter, wie es namentlich von den Deutſchen Ritter- und Räuberromanen geliebt wird: Pantolino oder das furchtbare Geſpenſt um Mitternacht; Don Aloyſo oder die unerwartete Erſcheinung am Kreuzwege u. ſ. w. Das Spukhafte iſt durchſchnittlich

im Inhalt eben ſo abſurd, als in der Form. Es äfft den Lebenden durch unheimliche, verſtandloſe, mit dem Ernſt des Jenſeits mehr kokettirende als wirklich mit ihm zuſammenhängende Dinge. Unſere romantiſche Schule hat das Geſpenſtiſche vorzüglich nach dieſer Richtung hin ausarten laſſen. Die ſeltſamſte Albernheit, die fratzenhafteſte Verrücktheit galt für genial. Man konnte conſequent das Ethiſche, ſofern man noch überhaupt an daſſelbe dachte, nur noch als das Fataliſtiſche und dann immer nur in einer ſcheußlichen Geſtalt feſthalten, wie z. B. in Hr. v. Kleiſt Familie Schroffenſtein der abgehauene Kindesfinger. Wenn in der Oreſtie die Klytämneſtra mit dem Dolch in der Wunde erſcheint, die des Sohnes Hand ihr geſchlagen, ſo iſt dies ein durch ſeine Wahrheit erſchütterndes Phantom; wenn aber mit einem Meſſer, wie in Werners Februar, wieder gemordet werden muß, weil ſchon einmal mit ihm gemordet iſt, ſo iſt das ein unvernünftiger, ſpukhafter Zuſammenhang. Dieſe Tendenz hat daher auch eine große Vorliebe für Puppen, Nußknacker, Automate, Wachsfiguren u. ſ. w. Hoffmann's Nußknacker zog eine ganze Menge ähnlicher Spukfiguren nach ſich, ſo daß Immermann noch im Münchhauſen eine Satire darauf in dem großen, bramabarſirenden Ruspoli einflechten konnte. Je hohler und gehaltloſer ſolche Einfälle wurden, für um ſo phantaſtiſcher wurden ſie oft gehalten. Es war ein Glück, daß man durch die Phantaſie des Volkes doch ſchon manche Elemente vorgearbeitet fand, in denen wenigſtens die ſchreckliche Seite des Spukhaften richtiger gefaßt und mit einem Anklang der Idee verſetzt war. So waren eine Zeitlang durch Arnim die Golems Mode geworden, Lehmfiguren, welche durch einen auf die Stirn geklebten, mit Sprüchen des Geiſterfürſten Salomo beſchrie-

benen Zettel ein Scheinleben erhalten. Das Höchſte in dieſer Region hat wohl Shelley's Frau in einem umfänglichen Roman geleiſtet, der Frankenſtein oder der moderne Prometheus heißt. Dieſer Roman verdient hier um ſo mehr erwähnt zu werden, als er auch die Idee des Häßlichen auf intereſſante Weiſe verarbeitet hat. Ein Naturforſcher hat ein menſchliches Automat unter unzähligen Mühen vollendet. Der große Augenblick iſt gekommen, wo die Maſchine zur Autonomie übergehen, wo ſie ſehen, hören, ſprechen, ſich bewegen ſoll. Dies Schauſpiel kann ihr Schöpfer nicht ertragen; er ſtürzt in ſein Schlafgemach fort und ſchläft hier trotz ſeiner fieberhaften Spannung vor Ermüdung ein. Als er endlich wieder erwacht und in ſein Atelier zurückkehrt, findet er es leer. Das Automat iſt nämlich unterdeſſen wirklich lebendig geworden und hat, als ein vollkommen ausgebildeter Menſch, ſchnell die ganze Scala von Empfindungen durchlaufen, wie Condillac ſie in ſeiner bekannten ſenſitiv gewordenen Statue ſchildert. Im Mondlicht, mit einem Anzug Frankenſteins, dringt es aus dem Zimmer ins Freie und verliert ſich in die Einſamkeit der Berge, in das Dickicht der Wälder, von Menſchen, ſelbſt von Thieren, als ein ſchlechthin heterogenes Weſen gemieden. Obwohl nach der Intention ſeines Schöpfers nicht nur ſtark, ſondern auch ſchön gebildet, erſcheint es doch lebend als ein widriges Ungeheuer. Die Bewegung des Lebens macht alle ſeine Formen und Züge zu geſpenſtigen Verzerrungen. Endlich intereſſirt es ſich für eine einſam wohnende Predigerfamilie, die es heimlich beobachtet. Es erzeugt ſich das Bedürfniß, die Sympathie auszudrücken und es thut dies, indem es nächtlich Holz herzuträgt. Zu Winters Anfang nimmt man das wohlthätige Monſtrum, das blos durch

verſtecktes Lauſchen hier nicht nur ſprechen, auch leſen gelernt hat, eines Morgens wahr, entſetzt ſich aber vor ihm, brennt die Wohnung nieder und reiſt über Nacht ab. Wir enthalten uns jeder pſychologiſchen Kritik, denn obwohl Miſtriß Shelley mit großer Ausführlichkeit es gerade auf die Pſychologie angelegt hat, ſo gehört doch ein ernſteres Nachdenken über den Cauſalnexus nicht in ein Werk, das von vorn herein auf einer Fiction beruhet und deſſen Geſchichte mehr einen ſymboliſchen Charakter hat. Wir ſchweigen daher auch von den ſonſtigen äſthetiſchen Mängeln und fahren in unſerm Bericht fort. Aus einem Brief in Frankenſteins Kleidern, in denen es entwichen, erfährt das Ungethüm — denn wozu hätte es leſen gelernt? — das Geheimniß ſeiner Geburt. Rache gegen ſeinen Schöpfer, der es ſo elend gemacht, treibt es zum Morde von Frankenſteins Sohn. Im Gebirge trifft es mit Frankenſtein ſelber einſam zuſammen, ſchleppt ihn in eine Höhle und erzwingt von ihm den Schwur, ihm ein weibliches, durch gleiche Häßlichkeit zur Verbindung mit ihm geeignetes Weſen zu ſchaffen, widrigenfalls es alles ihm Theure morden werde. Der moderne Prometheus macht ſich auch an die Ausführung und iſt ſchon wieder der Vollendung nahe, als der entſetzliche Gedanke in ihm aufſteigt, durch das Weib vielleicht einer ſcheußlichen Race die Exiſtenz zu geben. Da er ſich in ſeiner Arbeit von den heimlich ſchleichenden Späheraugen des Ungeheuers überwacht weiß, bricht eine unendliche Wuth in ihm aus, in welcher er ſeine Schöpfung wieder zerſtört, die Stücke des Automats in einen Korb packt, dieſen in ein Boot ſetzt und damit allein auf den See hinausfährt. Hier verſenkt er ſein Werk, hat aber dabei, obwohl es nur ein Maſchinenweib, faſt das Gefühl eines Verbrechens. Im weitern ſehr

phantaſtiſchen Verlauf, der nicht hieher gehört, ermordet das Ungeheuer die Geliebte Frankenſteins und verliert ſich dann in die Nebel des Nordens. Dieſe verworrene, weiblich aufgebauſchte Compoſition hat manches Kühne und Tiefe, das ſie anziehend macht. Das reifſte Product menſchlicher Technik, wenn es mit der Wunderthat des Schöpfers rivaliſiren will, wird gerade durch das erreichte künſtliche Leben zum Monſtrum, das in ſeiner abſoluten Iſolirung, keinem Weſen naturverwandt, ſich höchſt elend fühlt. Gerade im Augenblick, als Frankenſtein dem Triumph ſeiner mühſeligen Arbeit ſich nähert, erbebt er vor ſeiner Schöpfung, entfernt ſich das eine Mal, zerſtört ſie das andere Mal. Und bei dieſer Zerſtörung erſchrickt er nicht etwa nur vor den Folgen in Beziehung auf ſein Wohl, ſondern es durchſchauert ihn wie bei einem Morde. In dieſem Gefühl culminirt hier die Schilderung des Spukhaften, denn das Spukhafte beſteht nicht nur darin, daß Todte als Lebendige ſich regen, ſondern vorzüglich darin, daß todte Dinge, Beſenſtiele, Meſſer, Uhren, Bilder, Puppen, lebendig werden und noch eine Potenz höher nur noch darin, daß wunderliche Töne erklingen, ſeltſame, ganz unerhörte, unausſprechliche Myſterien bergend; denn wenn noch ein gewiſſer ethiſcher Zuſammenhang da iſt, wie in Kleiſt's Bettelweib von Locarno, wo aus dem Winkel eines Zimmers zu einer gewiſſen Zeit ein röchelnd durchdringender Ton erſchallt, weil man hier einmal ein armes Bettelweib hat verſchmachten laſſen, deſſen Todesſeufzer zur ſelben Stunde ſich ſeitdem als eine gräßlich feierliche Mahnung zum Mitleid vernehmen läßt, ſo iſt noch viel zu viel Vernunft da. Der ganz inhaltloſe, ganz in der Luft ſchwebende Ton, iſt dieſen Romantikern à la Hoffmann erſt recht romantiſch, wie ihre Blume nicht Roſe und Veil-

chen, ſondern „die blaue Blume" überhaupt iſt. Je abſtracter, deſto räthſelhafter. Shelley's Frau hat denn doch wirklich tiefere Phantaſieen. Wie groß tritt bei ihr die Vorſtellung in Frankenſtein auf, durch die neue von ihm ins Daſein gerufene Raçe in dem menſchlichen Geſchlecht auf immer eine unaustilgliche Entzweiung zu begründen, nämlich zwiſchen dem gottgeſchaffenen Naturmenſchen und dem vom Calcul gemachten Kunſtmenſchen. Wie tief iſt nicht die Nothwendigkeit motivirt, dem häßlichen Manne folgerichtig auch das häßliche Weib zuzueignen und mithin das Häßliche als Norm, als Ideal der Gattung zu ſetzen!

Wie leicht das Spukhafte in's Komiſche gewendet werden könne, iſt auszuführen überflüſſig, da die Satire auf die Geſpenſterſeherei ſich oft genug mit dieſer Perſiflage beſchäftigt hat (78). Aber auch außerhalb der Satire hat die Kunſt das Geſpenſtiſche und Spukige oft genug zur Bereitung der lächerlichſten Verwicklungen benutzt, unter welchen der Schlußgeſang von Byron's Don Juan wohl die eleganteſte, ſceniſch und pſychologiſch am Folgerechteſten durchgeführte Darſtellung enthällt. Don Juan iſt entſchloſſen, den Mönch zu ſehen, der im Schloſſe ſpuken ſoll. Ein alterthümlich meublirtes, Gothiſches Zimmer, Mondſchein; zwei Piſtolen auf dem Tiſch; Mitternacht; ſonderbares Rauſchen auf dem Corridor; es nahet ſich; er iſt es, der Mönch! Zwei Feueraugen ſchauen aus einer verhüllten Kapuze. Don Juan ſpringt auf; der Mönch weicht auf den dunklern Corridor zurück; der Ritter folgt, ergreift das Phantom, ringt mit ihm — und

Der Geiſt, — ſo's einer war, — ſchien ſüße Seele,
Süß wie ſie je ſich barg im Muſchelhut,
Mit Grübchenkinn und Schwanenhals, als ſtöhle

Sich aus der Kutte Form von Fleiſch und Blut.
Da ſank die graue Hüll' und ſonder Hehle
Enthüllte ſich — wozu denn ach! war's gut? —
Der Geiſt mit üppger Bruſt und vollen Waden
Als Herzogin Fitzfulk höchſt muntre Gnaden.

γ. Das Diaboliſche.

Wir haben das Böſe zuerſt als das Verbrecheriſche betrachtet. Als pure negative Geſinnung, ohne ſich ſymboliſch in einer deformen Geſtalt oder objectiv in einer Handlung auszudrücken, würde es nämlich kein äſthetiſches Object ſein. Wir haben die Bezeichnung des Verbrecheriſchen aber auch deshalb gewählt, weil wir andeuten wollten, daß der Menſch ſich durch einen hybriden Affect, durch Leidenſchaft, durch den Conflict der Umſtände zu einer böſen That kann hinreißen laſſen, ohne in ſich durch und durch, ohne principiell böſe, ohne diaboliſch zu ſein. Oedipus, Oreſtes, Medea, Othello, Karl Moor u. ſ. w. begehen Verbrechen, ohne daß man ihnen Bosheit, Freude am Böſen, zuſchreiben könnte. Das Geſpenſtiſche haben wir dem Verbrecheriſchen nachfolgen laſſen, weil es weſentlich durch irgendwelchen ſchuldvollen Zuſammenhang vermittelt wird. Wir haben es unterſcheiden vom Reich der Dämonen; wir haben es auch unterſcheiden vom Reich der Schatten überhaupt. Die Erſcheinung eines Geiſtes, wie des Erdgeiſtes im Götheſchen Fauſt, eines Schattens, wie des Dareios in den Aeſchyleiſchen Perſern, kann Grauen erwecken, aber zugleich erhaben ſchön ſein. Zum Geſpenſt wird der Schatten erſt, wenn ein Todter ſeine Geſchichte noch nicht ausgelebt hat, alſo in den Pragmatismus der fortlaufenden noch verwickelt iſt. Wir bedienten uns aus Vorſicht auch hier einer umfaſſenderen Be-

ſtimmung, um nicht ſolche Erſcheinungen auszuſchließen, die nicht direct durch das Böſe hervorgerufen werden. Durch das Böſe nämlich als ein ihnen ſelbſt inhärirendes, denn Banquo ſelber z. B. iſt ja nicht böſe, nicht verbrecheriſch, und doch erſcheint er. Wir haben die Ruhelosigkeit des Todten hervor, den noch irgend ein wichtiges Intereſſe in das Dieſſeits zurückbannt. Inſofern aber das Geſpenſtiſche zum Spuk wird, tritt es auch noch nicht geradezu in das Gebiet des Böſen ſchlechthin, vielmehr in die früher von uns betrachtete Region des Abſurden ein. Das Geſpenſtiſche als der Widerſchein der innern Zerriſſenheit kann äſthetiſch eben dadurch ſchön werden, daß es, wie Leſſing richtig ſagt, Schaudern und doch Mitleid erweckt. Als mit den Vorſtellungen des Todes, der Verweſung, der Schuld, des Böſen zuſammenhängend, erregt es unſern Abſcheu; es iſt widrig; aber als mit den ethiſchen Intereſſen verknüpft, als die Würde der ſelbſt über den Tod hinausgreifenden Gerechtigkeit darſtellend, wird es zugleich von der Häßlichkeit wieder befreiet, wie die Schattengeſtalt des Comthur in Mozarts Don Juan ſo unvergleichlich zeigt. Der Wahnſinn hat in ſeiner Selbſtverlorenheit unſtreitig etwas Geſpenſtiſches an ſich. Der Verrückte iſt aber umgekehrt als der Todte an eine Vorſtellung entfremdet; das Geſpenſt nämlich kehrt aus dem Jenſeits in das Dieſſeits zurück; es hat den ungeheuren Sprung von dem einen zum andern gethan; der Verrückte hingegen lebt noch, iſt aber der Wirklichkeit durch ſeinen Wahn entzogen, iſt für die lebendigen Intereſſen der poſitiven Realität krankhaft todt. Die unermeßliche Größe Shakeſpeare's, der das menſchliche Herz in allen ſeinen Höhen und Tiefen gründlichſt gekannt hat, gibt uns auch hier die trefflichſten Beiſpiele. Seine Lady Macbeth, wie ſie des

Nachts vom Lager ſich erhebt und im Traumwachen die Blutflecken von der kleinen Hand waſchen möchte, iſt eine dem Geſpenſtiſchen ganz nahe ſtehende Erſcheinung, welche uns das Blut in den Adern erſtarren macht. Schuldbewußtſein, Nachtwandeln, beginnende Zerrüttung des Geiſtes miſchen ſich hier zu einem ungeheuren Effect. Sein König Lear, wenn er, einen Kranz von Stroh tragend, mit einem Baumaſt ſich ſtützend, auf offener Haide wahnſinnige Reden ſprudelt, macht einen geſpenſtiſchen Eindruck. Aber in dieſen Scenen iſt durch den gewaltigen Zuſammenhang, in welchem ſie ſtehen, noch immer Vernunft. Der Spuk dagegen geht in's Alberne und Unheimliche über. Dennoch wäre es ſehr einſeitig, auch ihm ſein äſthetiſches Recht zu verſagen. Die Phantaſie hat auch ihm eine wunderbare Schönheit abzugewinnen verſtanden, theils in den Mährchen der Völker, theils in den Kunſtdichtungen großer Meiſter, wie in Tiecks herrlichen Phantaſusſagen vom blonden Eckbert vom Runenberge, vom Pokal u. a.

Aus dieſer Entwicklung wird nun wohl die falſche Einſeitigkeit derjenigen Begriffsbeſtimmung erhellen, welche das Häßliche mit dem Geſpenſtiſchen und dies wieder mit dem Böſen identificirt. Weiße hat ſich bei ſeiner Theorie durch die Vorſtellung der Hölle in der religiöſen Phantaſie der Völker zu dem Irrthum fortreißen laſſen, in den Höllenbewohnern, vulgo Teufeln, die wahren Geſpenſter, zu ſehen, was ſich äſthetiſch nicht rechtfertigen läßt. Aeſthetik I. 188: „Die Geſtalten dieſes Abgrunds ſind die Geſpenſter, die ein ſelbſtſtändiges, oder objectives und von der Subjectivität der Phantaſie losgetrenntes Daſein lügen, und durch dieſe Lüge die endlichen Geiſter, denen ſie, jedem einzelnen zur unendlichen Particularität entfaltet, erſcheinen, in denſelben Ab-

grund der Verworfenheit herunterzureißen drohen." S. 196: „Daher als allgemeines Attribut alles Häßlichen, daß es ein Geſpenſtiſches und Unheimliches iſt; welche Ausdrücke man der myſteriöſen oder heimlichen Natur der Schönheit gegenüberſtellen kann. Als dieſe geſpenſtiſche Natur drängt ſich die Häßlichkeit in alle Formbildungen der Schönheit ein, und ſtört dieſe, indem ſie ihnen ſtatt ihrer wahren Bedeutung, die jeder einzelnen ihre beſondere dialektiſche Stellung anweiſt, das gehaltloſe Treiben der ſich an die Stelle des Höchſten ſetzenden Phantaſie unterſchiebt. Weil übrigens dies Hinaustreten der geſpenſtiſchen Phantaſie aus der Sphäre ihres Seins d. h. ihrer Nichtigkeit, in die höhern Sphären der äſthetiſchen Wirklichkeit, eine Zertrümmerung der Formen iſt, in denen die Idee der Schönheit weſentlich beſteht, ſo iſt der letzte und zureichende Grund dieſes Geſchehens nicht innerhalb, ſondern außerhalb oder jenſeits dieſer Idee, nämlich in der Weſenheit und dem Begriff des Böſen zu ſuchen". Wir haben nicht nur nichts dagegen, ſondern wir ſtimmen ganz damit überein, im Böſen die abſolute Lüge und inſofern in ihm auch ein geſpenſtiges Moment zu erblicken, allein das Geſpenſtiſche nur als eine Lüge und das Häßliche nur als ein Geſpenſtiſches zu nehmen, ſcheint uns eine Verirrung des Aeſthetikers zu ſein, deren Falſchheit erſt recht bei ſeinem Nachfolger Ruge und wiederum bei deſſen Ausmaler K. Fiſcher ans Licht tritt (79).

Indem wir nun weiter vorwärts zum Diaboliſchen gehen könnten, müſſen wir noch mit einem andern Philoſophen, mit Hegel uns auseinanderſetzen, denn nach einer ausführlichen und ſehr nachdrücklichen Stelle deſſelben in der Aeſthetik I., 284. ff. iſt das Böſe überhaupt unfähig, ein äſthetiſches Intereſſe zu erregen. Bei der Wichtigkeit der

Sache an ſich und bei dem Werth, den wir auf Hegels Anſichten legen, wird man uns wohl erlauben, ſeine eigenen Worte anzuführen und mit einigen Bemerkungen zu begleiten. Hegel ſagt: „Die Realität des Negativen kann zwar dem Negativen und deſſen Weſen und Natur entſprechen, wenn aber der innere Begriff und Zweck bereits in ſich ſelber nichtig iſt, ſo läßt die ſchon innere Häßlichkeit noch weniger in ſeiner äußern Realität eine ächte Schönheit zu". Daß das Negative nicht die Form des Poſitiven haben könne, iſt natürlich. Daß ſein Inneres als ein häßliches ſich auch äußerlich in eine entſprechende Geſtalt reflectiren müſſe, ebenfalls. Nun tritt aber äſthetiſch ein Unterſchied ein. Wenn nämlich die Kunſt das Aeußere dem Innern gemäß bildet, ſo wird bei dem Schlechten dies Aeußere ſelbſt freilich nicht ſchön in dem Sinne ſein dürfen und ſein können, wie es bei dem Guten und Wahren der Fall iſt. Werden wir aber nicht urtheilen müſſen, daß der Künſtler, der das Negative ganz ſeinem Weſen gemäß zur Anſchauung bringt, daſſelbe ſchön darſtelle? Nicht ſchön durch erhabene oder gefällige, ſondern durch gemeine und widrige Formen, die er aber ſo zu treffen, ſo zu vereinen, ſo zu geſtalten gewußt hat, daß ſie eben das negative Innere unverkennbar als ein häßliches darſtellen. Iſt denn die Zeichnung des Böſen ſo leicht, daß ſie jedem Stümper gelingen kann? — „Die Sophiſtik, fährt Hegel fort, kann zwar durch Geſchicklichkeit, Stärke und Energie des Charakters den Verſuch machen, poſitive Seiten in das Negative hineinzubringen, wir behalten aber dennoch nur die Anſchauung eines übertünchten Grabes. Denn das nur Negative iſt überhaupt in ſich matt und platt und läßt uns deshalb entweder leer, oder ſtößt uns zurück, mag es nun als Beweggrund einer

Handlung oder blos als Mittel gebraucht werden, um die Reaction eines andern herbeizuführen. Das Grausame, Unglückliche, die Herbigkeit der Gewalt und Härte der Uebermacht läßt ſich noch in der Vorſtellung zuſammenhalten und ertragen, wenn es ſelber durch die gehaltvolle Größe des Charakters und Zwecks gehoben und getragen wird; das Böſe als ſolches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit ſind nur widrig, der Teufel für ſich iſt deshalb eine ſchlechte äſthetiſch unbrauchbare Figur, denn er iſt nichts als die Lüge in ſich ſelbſt, und deshalb eine höchſt proſaiſche Perſon". Halten wir hier einen Augenblick an. Daß das Böſe ethiſch und religiös verwerflich iſt, verſteht ſich von ſelbſt. Haben doch die Neuplatoniker es ſogar nur als das, ſeiner empiriſchen Exiſtenz ungeachtet, Nichtſeiende genommen. Daß das Böſe äſthetiſch widrig iſt, bejahen auch wir in ſolchem Grade, daß unſere ganze Abhandlung des Widrigen im Begriff des Böſen und Diaboliſchen culminirt. Iſt deshalb aber das Böſe äſthetiſch unbrauchbar? Iſt in der Welt der Erſcheinungen nicht das Negative mit dem Poſitiven, das Böſe mit dem Guten in einem Comrex, der das Weſen des einen immer durch die Erſcheinung des andern illuſtrirt? Nun ſagt Hegel auch wohl nicht ohne Vorſicht: der Teufel für ſich ſei eine ſchlechte äſthetiſch unbrauchbare Figur. Der Teufel für ſich ſoll doch wohl ſo viel bedeuten, als allein, als losgeriſſen von dem geſammten Weltzuſammenhang, als iſolirtes Object der Kunſt. Dagegen läßt ſich nichts einwenden. Wir haben in der Einleitung ſchon auseinandergeſetzt, daß das Böſe und Häßliche nur als in Totalität der großen, göttlichen Weltordnung verſchwindende Momente gedacht werden müſſen. Allein innerhalb dieſer Bedingung, iſt da das Teufliſche auch ſo

durchaus unästhetisch? Wer dies behaupten wollte, müßte von der Kunst nur moralische Erbauungen verlangen, müßte von ihr gar nicht fordern, daß sie das Bild der Welt in ihren Schöpfungen so abspiegele, daß wir durch den Kampf der Erscheinungen hindurch auf den sich ewig gleichen Grund der schlechthin affirmativen Idee blicken. Es ist richtig, daß das Böse uns leer läßt, daß es uns von sich zurückstößt; es ist richtig, daß die Sophistik der Leidenschaft die innere Hohlheit des Schlechten nicht verdecken kann. Aber die Darstellung des Schlechten, die jenes Urtheil als ein Resultat in uns werden läßt, kann sie nicht ästhetisch interessant sein? Ist der formale Geist, den das Böse heuchlerisch entwickelt, ist die formale Energie, mit welcher es seine Zwecke verfolgt, ist die tyrannische Größe, mit der es rücksichtslos Verbrechen auf Verbrechen häuft, ist das Alles ästhetisch unbrauchbar? Wie kommt es, daß die ganze dramatische Kunst des Mittelalters sich an diesem „prosaischen" Element hat groß ziehen können? Wie kommt es, daß auch Englands classische Bühne von den Mysterien zu den Moralplays und von diesen zum eigentlichen Lust- und Trauerspiel nur an der Metamorphose des Teufels und seines Schalksnarren (the Vice) hat übergehen können? Doch ermäßigen wir unsere Fragen, da vielleicht im Folgenden Aufschluß erfolgt. Hegel fährt fort: „Eben so sind zwar die Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art wohl Mächte, aber ohne affirmative Selbstständigkeit und Halt, und für die ideale Darstellung ungünstig, obschon auch in dieser Beziehung für die besondern Künste, und die Art und Weise, in welcher sie ihren Gegenstand vor die Anschauung bringen oder nicht, ein großer Unterschied des Erlaubten und Verbotenen festzustellen ist".

Wenn die „Furien des Haſſes“ vielleicht gar die Eumeniden bedeuten ſollten, ſo würde Hegel entſchieden fehlgreifen, da dieſelben, als Wächterinnen über die Blutſchuld, weſentlich affirmative Mächte ſind, welche die Verletzung des Rechts und der heiligen Sitte rächen. In ihrer Furchtbarkeit ſind ſie erhaben ſchön gebildet worden, wenn auch der Lichtgott ſie als Nachtunholdinnen Scheuſale nennt. Indeſſen wird er hier weniger an die Griechen als an die Römer und Franzoſen gedacht haben, z. B. an Voltaire's Henriade, die mit ſolchen allegoriſchen Figuren als einer Art Mythologie reichlich ausgeſtattet iſt. Wenn aber ſolche Allegorien äſthetiſch matt und kahl ausfallen, iſt davon der Grund nicht eben in der Natur der Allegorie zu finden? Sind denn die Tugenden, in allegoriſcher Vereinzelung ausgedrückt, äſthetiſch beſſer daran, als die Laſter? Iſt nicht das fruchtbarſte, formenreichſte Genie, wie das eines Albrecht Dürer, eines Rubens, kaum vermögend, das Proſaiſche der Allegorie aufzuheben? Hegel gibt etwas zu, nämlich daß die verſchiedenen Künſte ſich hier wohl verſchieden verhalten dürften. Gewiß, aber eben deshalb vermag die Poeſie das Böſe durchaus intereſſant zu geſtalten, weil ſie den eigenthümlichen Wahnſinn, der es erzeugt, in ſeiner letzten Geneſis zu zeigen im Stande iſt. Sie braucht ſich nicht, wie die bildende Kunſt, mit allegoriſchen und ſymboliſchen Mitteln zu behelfen, ſondern kann die eigene negative Tiefe des böſen Selbſtbewußtſeins ſich ausſprechen laſſen. Iſt nicht die Größe des Götheſchen Mephiſto eben in der ironiſchen Klarheit gelegen, mit welcher ſich der Schalck, der ſtets verneint, ausſpricht? „Das Böſe aber, fährt unſer Philoſoph fort, iſt im Allgemeinen in ſich kahl und gehaltlos, weil aus demſelben nichts als ſelber nur Negatives, Zerſtörung und Unglück heraus-

kommt, während uns die ächte Kunſt den Anblick einer Harmonie in ſich darbieten ſoll". Die allgemeine Verſicherung von der Gehaltloſigkeit des Böſen nehmen wir wieder hin, aber die Begründung durch die Folgen lehnen wir ab. Kann denn aus dem Guten nicht auch Unglück und Zerſtörung in mannigfaltigſter Weiſe hervorgehen? Iſt die Harmonie eines Kunſtwerks durch Unglück und Zerſtörung gehemmt? Iſt nicht in jeder Tragödie unendlich viel Elend und hindert daſſelbe ihre äſthetiſche Harmonie? „Vornehmlich, meint Hegel, iſt die Niederträchtigkeit verächtlich, indem ſie aus dem Neid und Haß gegen das Edle entſpringt, und ſich nicht ſcheut, auch eine in ſich berechtigte Macht zum Mittel für die eigene ſchlechte oder ſchändliche Leidenſchaft zu verkehren. Die großen Dichter und Künſtler des Alterthums geben uns deshalb nicht den Anblick der Bosheit und Verworfenheit; Shakeſpeare dagen führt uns in Lear z. B. das Böſe in ſeiner ganzen Gräßlichkeit vor u. ſ. w." Nun ſchilt Hegel auf den alten Mann, daß er ſo thörigt geweſen, ſein Reich zu theilen, Cordelia zu verkennen, und findet es conſequent, daß ſo verrücktes Handeln endlich die Verrücktheit ſelber zur Folge haben müſſe. Wir wollen davon abſehen, ob nicht der große Homer ſchon im Therſites uns doch den Anblick jener Niederträchtigkeit gegeben, die aus Neid und Haß gegen das Edle entſpringt. Wir wollen von einigen Charakteren des Euripides abſehen, weil Hegel dieſen Dichter vielleicht nicht mehr zu den großen des Alterthums zählt. Sollten wir aber im Ernſt glauben, daß Hegel Shakeſpeare den großen Dichtern des Alterthums in der Art habe entgegenſetzen wollen, als wenn derſelbe mit der Vorführung „des Böſen in ſeiner ganzen Gräßlichkeit" ein äſthetiſches Vergehen ſich habe zu Schulden

kommen laſſen? Dieſer Meinung würden die zahlloſen Stellen der Aeſthetik widerſprechen, in denen er ſich für die Bewunderung Shakeſpeares gar nicht genug thun kann und für den vorliegenden Fall die beſtimmte Aeußerung III., 571. ff. Was ſollen wir alſo denken? Unſtreitig müſſen wir zugeben, daß Hegel diejenige Handlung, in welcher die Colliſion von durchaus ſittlich berechtigten, affirmativen Mächten ausgeht, unbedingt poetiſch höher geſtanden hat, als eine ſolche, worin das Negative als ein Hebel aufgenommen iſt. Seine grenzenloſe Verehrung der Antigone erklärte dieſelbe eben aus dieſem Grunde für das „vortrefflichſte, befriedigendſte Kunſtwerk" überhaupt, Aeſthetik III., 556. Wir müſſen ferner zugeben, daß er zwar der abgeſagteſte Feind alles ſtrohernen Moraliſirens, namentlich des ſophiſtiſchen Geſchwätzes der ſchlaffen, verzeihungsflüſternen Moral eines Iffland und Kotzebue, aber doch und eben deswegen ein Mann der äußerſten ethiſchen Gravität war, dem in einem dem Platoniſchen Genius verwandten Sinne das Unſittliche bis zur Unerträglichkeit empörend war und dem für die komiſche Behandlung des Böſen, die während des chriſtlichen Mittelalters ſich ausbildete, der Sinn fehlte. Auch die Ironie der romantiſchen Schule zerfiel ihm weſentlich in „platte Späße". Die Niederländiſche Genremalerei allein hatte bei ihm das Privilegium, von dem Hohen und Würdigen des Inhalts abzuſehen, worauf er ſonſt unabläſſig drang. Die Alten, die Hegel hier auch accentuirt, konnten wegen der Idee des Schickſals das Böſe noch nicht in freier ſubjectiver Form darſtellen; die Modernen, wie Hegel an andern Orten ſehr wohl auseinanderzuſetzen weiß, mußten das Böſe wegen der Idee der Freiheit, von welcher ihre Weltanſchauung durch die Vermittelung des Chriſtenthums

ausgeht, nothwendig in den Kreis ihrer Darſtellung aufnehmen, weil die ſubjective Seite der Freiheit gerade im Böſen ſich als ausſchließliche manifeſtirt und ſich mit ihrer Negativität das Schickſal des Unterganges durch die affirmativen Mächte des Guten ſelber bereitet. Die Niederträchtigkeit des Neides, die Hegel ſo abſcheulich findet, fiel bei den Alten in das φθονερον der Götter ſelber, bei den Chriſten in den Teufel. Wie wären denn gerade die größten Künſtler, Orcagna, Dante, Raphael, Michel Angelo, Pierre Corneille, Racine, Marlowe, Shakeſpeare, Göthe, Schiller, Cornelius, Kaulbach, Mozart, ſo fleißig geweſen, das Böſe nicht nur als das Verbrecheriſche und Geſpenſtiſche, ſondern auch als das Teufliſche zu ſchildern (80)!

Von dem Böſen einer einzelnen Leidenſchaft, einer particulären Schlechtigkeit, eines vorübergehenden Affectes, unterſcheidet ſich das Böſe als diaboliſches dadurch, daß es das Gute principiell haßt, ſeine Negation ſich zum abſoluten Zweck macht und an dem Hervorbringen des Uebels und des Böſen ſeine Freude hat. In dieſer, von ſeinem Begriff unabtrennlichen Bewußtheit ſeiner Oppoſition gegen das Gute, liegt der Grund, daß es den Uebergang zur Caricatur macht. Nur als ſelbſtbewußtes Zerrbild des an ſich in ihm daſeinſollenden göttlichen Urbildes iſt es möglich. Es erinnert ſofort an das Gute, deſſen Vernichtung ſeine Luſt iſt; es grinſ't es als den Widerſinn an; es fletſcht ihm die Zähne entgegen — aber es kann nicht von ihm loskommen, denn wenn das Gute nicht wäre, wäre es ſelber gar nicht; das Böſe iſt inſofern wahnſinnig. Das Diaboliſche wiederholt nun das Verbrecheriſche in der Vorſtellung von Menſchen, die von teufliſchen Dämonen beſeſſen und von ihnen zu einem ſcheußlichen Thun gezwungen werden. Der Beſeſſene tobt

in Leidenſchaften, ſpielt, ſäuft, flucht und ſinkt wohl gar bis zur unumwundenen Beſtialität des Thiermenſchen herunter. Der eigentlich Handelnde in ihm ſoll, nach der Vorſtellung, der Dämon oder ſollen auch die vielen Dämonen ſein, die von ihm Beſitz genommen haben. Aber noch eigentlicher iſt es doch der Menſch ſelber, der dies Alles thut, denn die Vorſtellung führt die Unfreiheit ſeines Zuſtandes doch auf ſeine Freiheit dadurch zurück, daß er irgend ein Verſehen begangen, daß er irgend einem Dämon, der Herrſchgier, der Wolluſt u. ſ. w. den Zugang zu ſich geſtattet habe, dem ſich dann, da bekanntlich die Laſter unter ſich eben ſo geſellig ſind, als die Tugenden, bald andere angeſchloſſen haben. Das Beſeſſenwerden bleibt alſo die Schuld des Menſchen, der das Böſe nicht, wie er ſollte, kraft ſeiner Freiheit und um derſelben willen, von ſich ausſchließt. — Das Element des Geſpenſtiſchen wiederholt das Diaboliſche im Hexenweſen. Die ſogenannte ſchwarze Magie bezweckt, durch Aufopferung der wahren Freiheit und Seligkeit die Macht von hölliſchen Dämonen in ihren Dienſt zu zwingen, alle frivolen Begierden eines ſcheußlichen Egoismus zu befriedigen. In der Magie verliert der Menſch nicht die ſubjective Freiheit, die im Zuſtande der Beſeſſenheit untergeht. Er will das Böſe mit klarem Bewußtſein und ſchließt Verträge mit den Teufeln. — Das Diaboliſche an und für ſich, wie es ſich frank und frei als daſſelbe weiß und will und bekennt und wie es an der hämiſchen Zerrüttung der göttlichen Weltordnung ſein Wohlgefallen hat, können wir das ſataniſche nennen.

Vergeſſen wir nicht, daß wir dieſe Zuſtände hier nicht pſychologiſch und ethiſch oder gar religionsphiloſophiſch, ſondern äſthetiſch zu betrachten haben. In der Vorſtellung des

Beſeſſenſeins liegt noch ein Dualismus des Menſchlichen und des Teufliſchen. Der Beſeſſene wird vorgeſtellt, als wenn Dämone von ihm Beſitz genommen hätten und über ihn eine willkürliche Herrſchaft ausübten. Eine ſolche Dualität verſchiedener Perſönlichkeiten in demſelben Organismus kann natürlich nicht ſchön ſein; einerſeits iſt die gleichſam ruhende Geſtalt des Beſeſſenen, anderſeits die excentriſche Bewegtheit vorhanden, welche die Gewalt der den Menſchen beſitzenden Dämone erzeugt. Bringt uns alſo die Malerei oder Poeſie eine ſolche Zerriſſenheit zur Anſchauung, ſo müſſen ſie zwiſchen der Naturgeſtalt und zwiſchen der von den Dämonen gemachten gleichſam künſtlichen unterſcheiden. Da jedoch die Dämone von dem Menſchen nicht würden Beſitz haben nehmen können, wenn er ihnen nicht ſelber den Zugang zu ſich eröffnet hätte, ſo fällt dieſer Unterſchied im Grunde doch wieder weg. Alle Religionen ſtimmen in dieſer Auffaſſung überein. Selbſt die Indiſche ſetzt die Schuld, alſo die Freiheit des Menſchen für ſolchen Fall voraus. Nalas, der Fürſt von Niſchada, Damajanti's ſtrahlender Gemahl, hat den Neid der Götter durch das Glück erregt, daß die Schöne ihn den Göttern vorgezogen. Lange lauern ſie ihm auf, ihm etwas anzuhaben, denn neidiſch und rachſüchtig ſind die Indiſchen Götter nicht weniger, als die Griechiſchen. Umſonſt. Der Edle erfüllt ſtreng alle Pflichten ſeiner Kaſte. Endlich nach zwölf Jahren urinirt er einmal, vergißt die vorgeſchriebene Reinigung, tritt mit dem Fuß in das urinfeuchte Gras — und gibt hiermit dem böſen Dämon Gelegenheit, in ihn einzufahren. Der ihn immer ſchon umlungernde tückiſche Kalis nimmt Beſitz von ihm und verführt ihn zunächſt zum Hazardſpiel. Man kann darüber vernünfteln, daß eine Religion ſo abſurde Vorſchriften mache,

Die Deutſchen Ueberſetzer von Nal und Damajanti haben auch die ächt Indiſche Kataſtrophe ohne alles Recht fortgelaſſen. Bopp in der ſeinigen, 1838, bringt ſie ſchüchtern in die Anmerkungen, aber, weil auch da noch ein Damenauge ſich hinverirren könnte, mit Lateiniſchen Worten: „Qui fecerat urinam et eam calcaverat, crepusculo, sedebat Nalshadus, non facta pedum purificatione; hac occasione Calis eum ingressus est.“ Körperliche Reinigkeit iſt aber in der That nichts ſo Geringes, daß nicht Religionen, die noch den ganzen Menſchen erziehen, einen großen Werth darauf legen ſollten. Und Pflichterfüllung verlangt einmal Verwirklichung aller Pflichten. Indem der Indiſche Dichter nun von Nalas eine in der That äußerſt geringe Uebertretung des Geſetzes begehen läßt, will er damit doch eben die Heiligkeit deſſelben an das Herz legen, daß nämlich nichts, auch nicht das Kleinſte, in ihm gleichgültig ſei, und zugleich will er den Nalas damit hochſtellen, daß er nur in eine ſo leichte Sünde, in ein wahres peccatillum fiel. — Die Befreiung von den Dämonen wird die Kunſt am effectreichſten in dem Augenblick darſtellen können, wo durch die Einwirkung einer erlöſenden Macht die Gebrochenheit des Lebens, das Wahnſinnige des Blicks, das Krampfhafte der Glieder, die Verdunkelung des Bewußtſeins, der linden Morgenröthe einer geiſterfüllten, liebefähigen Beſinnung zu weichen beginnt; noch ſind die Augen halb verſchleiert, aber ſchon öffnet ſich der Mund, dem ausfahrenden Dämon Raum zu geben. Mit ihm verſchwindet die Häßlichkeit der Verzerrung. So haben Rubens, Raphael dieſen Vorwurf behandelt. In Raphaels Transfiguration Chriſti erblickt man auf der Höhe des Berges die aufſchwebende Lichtgeſtalt des Erlöſers; unten am Fuß des Berges eine Gruppe um einen Dämoniſchen,

der von ſeinen Verwandten und von ſeiner im Vordergrund knieenden Mutter den Apoſteln zur Heilung dargeſtellt wird, die ihn nach Oben hin, nach demjenigen weiſen, der allein wahrhaft zu befreien vermag.

Im Diaboliſchen liegt auch ein geſpenſtiſcher Zug, weil es der affirmativen Weltordnung ſich principiell entgegenſetzt. Dieſer Zug nimmt eine beſondere Geſtalt im Hexenweſen an, das man vom Magiſchen überhaupt noch unterſcheiden muß. Das Zaubern ſchließt, wie wir früher geſehen haben, das Abſurde in ſich, allein es verträgt ſich übrigens noch mit der Schönheit der Zaubernden, ja mit nützlichen Abſichten, mit guten Zwecken und kann als weiße Magie vorgeſtellt werden, als eine hohe Wiſſenſchaft, deren Kunſt das Ueberſpringen von Mittelgliedern möglich macht, an welche das gewöhnliche Handeln ſich gebunden ſieht. So der Pater Baco von Robert Green, ſo Prospero im Sturm von Shakeſpeare, ſo Merlin in der Artusſage, Malagis in der Karlingiſchen Sage, ſo Elberich im Otnit, ſo Virgilius in der Romaniſch-Italieniſchen Sage u. ſ. w. Das Zaubern als ſolches kann auch mit Heiterkeit als ein zierliches Geſchäft betrieben werden, wie manche Frauen in Tauſend und Einer Nacht ſo geſchildert werden, wie die Wirthin des Lucius in Lukianos Geſchichte dieſes Namens ſich ſehr reizend in einen Vogel verwandelte, zu ihrem Geliebten zu fliegen, während er durch den Gebrauch einer unrechten Salbe zum Eſel wurde. Ganz anders die Hexerei. In weiterem Umfange müſſen wir die ſogenannte ſchwarze Magie darunter verſtehen, die nämlich darauf ausgeht, die Hülfe böſer, hölliſcher Geiſter zu ſelbſt böſen Werken zu erlangen. Dieſe Magie will das Böſe mit Bewußtſein und ruft den Dämonen zur Cooperation ihrer ſchwarzen Thaten.

Die Schwäche eröffnet unbewußt oder halbbewußt, immer ohne es zu wollen, den Dämonen den Zugang, der aber, welcher ſich der Hexerei ergeben, reißt ſich ſelbſtbewußt aus dem Kreiſe des Menſchlichen los und verbündet ſich mit den Mächten des Abgrunds. Dieſe Vorſtellung finden wir auch ſchon bei den Alten, allein durch den Dualismus des chriſtlichen Mittelalters wurde ſie zu einem förmlichen Syſtem der ſcheußlichſten Phantaſieen ausgearbeitet. Im Orient und bei den Alten war das ſchadenfrohe alte Weib, als der vettelhafte Gegenſatz zur ehrwürdigen Matrone, ſchon zum Typus der Hexe geworden, die mit ihrem böſen Blick, ihren Zaubertränken, ihren Zauberformeln Unheil anrichtete. Hexe ſoll von Hekate herkommen, der alten Nachtgöttin. Das böſe alte Weib, wie Ariſtophanes es ſchon ſo oft in den Thesmophorien, Ekkleſiazuſen und in der Lyſiſtrate ſchildert, iſt grauenerregend häßlich, nicht ſowohl weil auch ſeine Wangen einfallen, ſeine Stirn Runzeln bedecken, ſeine Haare bleichen, ſondern weil es als niederträchtige Neiderin des Jugendglücks und der Jugendſchönheit auftritt, weil es als Kupplerin die holde Jungfräulichkeit mit ſataniſcher Freude verderbt, weil es, trotz ſeines Alters, noch von unreinen Begierden gequält wird und auf deren Befriedigung ausgeht. Die böſe Alte übt durch Kuppelei eine ſcheußliche Rache an der Naturfriſche, die ſie als ihre natürliche Feindin betrachtet, und durch magiſchen Zwang ſucht ſie einen Genuß zu erreichen, den die Natur ihr freiwillig nicht mehr zu gewähren geneigt wäre. Dieſe, man darf wohl ſagen, infame Perſönlichkeit macht den fundamentalen Boden der Hexen aus. Nun kommt aber die Vorſtellung hinzu, daß ſie mit Teufeln, ja mit dem Teufel ſchlechthin ſich eingelaſſen haben. Die orthodoxe Phantaſie der katholiſchen wie der proteſtantiſchen

Kirche gestaltete das Hexenwesen zu einem diabolischen Cultus aus. Die Versammlungen der Waldenser auf einsamen Bergkoppen gaben die erste Veranlassung zur Vorstellung des Hexensabbaths, den man in Frankreich auch Vauderie nannte und den die Norddeutsche Sage auf den Brocken verlegte. Hier, in der synagoge diabolica, sollte der gesammte christliche Gottesdienst mit dem ekelhaftesten Cynismus parodirt werden. Der Satan in menschlicher Gestalt zwar, aber mit einem Bocksgesicht, mit Krallen an den Händen, mit Gänse- oder Pferdefüßen, läßt sich förmlich adoriren. Man küßt ihm die Genitalien und den Hintern. Taufe und Abendmahl werden persiflirt, indem man Kröten, Igel, Mäuse u. dgl. tauft; was der Teufel statt der Hostie darreicht, gleicht einer Schuhsole, ist schwarz, herb und zähe; was er zu trinken gibt, ist gleichfalls schwarz, bitter, ekelerregend. Auch opfert sich der Satan gewissermaaßen, um auch Christi Opfertod zu parodiren, indem er sich als Bock mit großem Gestank verbrennt. Die teuflische Kirche feiert ihre Andacht in der Orgie, in wollüstigen Tänzen und Umarmungen, die jedoch das Eigenthümliche haben, daß der Same der Teufel kalt ist, da sie als gottverfluchte Subjecte nicht productiv sind, daher erst in angenommener Weibsgestalt als Succubus von einem Zauberer sich müssen beschlafen lassen, um Samen zu empfangen, und dann erst als Incubus in männlicher Gestalt die viehische Wollust ihrer Buhlinnen befriedigen können. Wüste Schlemmerei und Völlerei und Unzucht aller Art, systematische Verkehrung der göttlichen Ordnung, selbstbewußte Verleugnung Gottes, sind daher von der Kunst in den Gestalten und Physiognomien der Hexen auszudrücken versucht, wie Teniers, vorzüglich aber A. Dürer sie gezeichnet hat. Zu Wien in der Sammlung von Handzeich-

nungen des Erzherzogs Karl befinden ſich einige unſchätzbare Blätter Dürers, auf denen Hexen mit ihrem ſtrudelnden Haar, ihrem Triefauge, ihren enterartig verthierten Brüſten, ihrem geknautſchten, ſtummelzahnigen Munde und dem Ausdruck eben ſo großer Schadenfreude, als zügelloſer Geilheit, Schauder erregen. Die Poeſie hat das Hexenweſen beſonders im ältern Engliſchen Drama durchgearbeitet, in der Here, die Middleton verfaßt hat; in der Here von Edmonton, die Rowley, Decker und Ford zuſammen arbeiteten; in Shakeſpeare's Macbeth und in Heywoods Hexen von Lancashire (81). Im letztern Stück iſt gewiſſermaaßen eine Galerie aller Arten von Unfug gegeben, womit die Hexen die Geſellſchaft zerrütten. So bewirken ſie z. B. daß in einer Familie die ganze ſittliche Ordnung des Hauſes ſich umkehrt. Vater und Mutter fürchten den Sohn und die Tochter, der Sohn fürchtet den Knecht, die Tochter die Magd u. ſ. w. Heine hat das Weſentliche der Scenerie des Hexenſabbaths in ſein Tanzpoem Fauſt aufgenommen. Das Grundloſe für die Annahme wirklicher Hexen und namentlich das Entſetzliche des Hexenproceſſes iſt ſehr anſchaulich in einer trefflichen Deutſchen Erzählung: Veit Fraſer dargeſtellt, die ſich in den „Nachtſeiten der Geſellſchaft, eine Galerie merkwürdiger Verbrechen und Rechtsfälle", 1844, Bd. 9—11., findet. Weitläufiger über das Hexenhafte zu ſein, können wir uns erſparen, da in den letzten Decennien die vielen Commentatoren des Götheſchen Fauſt es nicht an Fleiß haben fehlen laſſen, vielerlei Notizen und Bemerkungen über die Magie, die Hexenküche und die Walpurgisnacht auf dem Blocksberge zuſammenzutragen; am vollſtändigſten iſt dies in den Studien zu Göthe's Fauſt von Ed. Meyer 1847 geſchehen.

Obwohl nun, äſthetiſch genommen, Scheußlicheres, als der Hexenſabbath, nicht erſonnen werden kann, ſo geht doch die Geſtaltung des Diaboliſchen als ſataniſche geiſtig noch tiefer. Das Hexenweſen mit ſeinem aberwitzigen Apparat ſpielt hauptſächlich in einem Kreiſe rohſinnlicher Begierden, in der Sphäre wollüſtiger, ſchadenfroher Weiber, in einer phantaſtiſchen Scheinwelt. Das Sataniſche iſt in ihm zwar der Mittelpunct des Cultus, allein mehr als Parodie des kirchlichen Gottesdienſtes; der geiſtige Gehalt iſt gering. Das eigentlich Sataniſche hingegen kehrt das Bewußtſein ſeines Unwillens hervor. Nicht aus Schwäche, wie der Beſeſſene, durch relativ fremde Mächte beſtimmt; nicht durch arge Lüſte, wie die Hexe, zur Hingabe an das Böſe getrieben; findet es ſeinen höchſten Genuß an der ſelbſtbewußten, freien Hervorbringung des Böſen. Seinem Begriff nach iſt das abſolut Böſe allerdings auch das abſolut unfreie, denn es beſteht ja nur im Negiren der wahren Freiheit, im Wollen des Nichtwollen des Guten, weshalb wir ſeinen Willen vorhin den Unwillen genannt haben als den Willen, der das Nichts will. In dieſem Abgrund des ſubſtanzloſen Wollens allein fühlt es ſich, wenn man ſo ſagen darf, frei, weil es nur ſich, nur ſeinen ſchlechthin excluſſiven Egoismus fühlt. Das Gute als der heilige Grund aller Dinge erinnert es nur daran, alle gottgeſchaffenen Schranken zu zertrümmern, alle Ordnung der Natur zu unterwühlen, alle Zucht und Scham des Geiſtes höhniſch zu vernichten. Mit Recht kann man daher bei ihm das Maximum der Häßlichkeit erwarten, allein ſo parador es klingt, ſo iſt es doch wahr, daß die metaphyſiſche Abſtraction, die in dieſem Standpunct liegt, die Häßlichkeit wieder abmildert. Das ſataniſche Subject hat einen gewiſſen Enthuſiasmus der Ver-

worfenheit, der ſeiner Erſcheinung, bei aller Scheußlichkeit, eine gewiſſe formale Freiheit verleihet, die es zu einem äſthetiſcheren Object werden läßt, als man zunächſt denken ſollte. Der Teufel, ſo ſehr er ſich forciren möge, ſich an Gottes Stelle zu ſetzen, kann doch nichts ſchaffen, als nur das monſtröſe Wunder ſeines Ja-Neins, ſeines abſoluten Widerſpruchs und iſt, wegen der aprioriſchen Vergeblichkeit ſeines Bemühens um Originalität, doch immer nur eine Frazze, deren angemaaßte Majeſtät ſofort ins Komiſche des „armen und dummen" Teufels umſchlägt. Die Phantaſie hat den Teufel 1. übermenſchlich, 2. untermenſchlich, 3. menſchlich dargeſtellt.

Uebermenſchlich als Glied einer höhern, von dem wahren Gott aus Neid und Hochmuth abgefallenen Geiſterwelt. Solche ſataniſche Subjecte hat die religiöſe Phantaſie in coloſſalen Formen vorgeſtellt. In den niedrigeren Naturreligionen wird die Macht des Böſen den höchſten Göttern noch ſelber beigelegt und die Geſtalt der Götzen daher darauf berechnet, durch Ungeheuerlichkeit Furcht und Grauſen einzuflößen. Wie greulich glotzt uns nicht der Mongoliſche Ghangor, der Mexikaniſche Huitzilopochtli an! Wie fürchterlich ſtarren uns dieſe grellen Augen an, wie blutdürſtig lechzt uns dieſe brutale Zunge aus dem Rachen entgegen, wie drohend grinſen uns dieſe ſcharfen Zähne an, wie beſtialiſch zeigen uns dieſe ungefügen Tatzen ihre blinde Unwiderſtehlichkeit, wie ſinnverwirrend ſchaut ſich der Leib als ein buntſcheckiges Conglomerat von menſchlichen und thieriſchen Formen an, wie ſchauerlich der Ausputz mit Menſchenſchädeln und zermalmten Leichnamen! In höher ſtehenden Religionen verſchwindet dieſe Raubthierphyſiognomie. Lüge, Neid und Hochmuth treten als die conſtanten Züge der ſataniſchen Geiſter hervor, der Mord erſt als

Folge. Die Vergeiſtigung der Vorſtellung macht die Geſtalt unbeſtimmter und arbeitet ſie mehr in den böſen Handlungen aus, wie bei dem Indiſchen Kalis, dem Parſiſchen Eſchem, dem Aegyptiſchen Set, der dickbauchig mit einem Nilpferdkopf gebildet wurde und den die Griechen Typhon nannten. Bei den Griechen wurde das Böſe als die Negation des natürlichen und ſittlichen Maaßes gefaßt, aber nicht in eine beſondere Individualität concentrirt. Die Häßlichkeit des Negativen wurde an verſchiedene Subjecte nach verſchiedenen Momenten vertheilt (82). Die vielgliedrigen, an die Indiſchen Götter erinnernden Hekatoncheiren waren als Titaniſche Mächte mit den neuen Göttern im Kampf, aber nicht böſe. Die ungeſchlachten und einäugigen Kyklopen waren nicht ſowohl böſe, als roh. Die Grajen waren ſchönwangige Mädchen mit greiſem Haar, Phorkyas einzahnig, die Harpyien ekelhaft, die Sirenen ſchönbuſigte Jungfrauen, unten in Fiſchſchwänze ausgehend, die Lamien und Empuſen nach dem Blut ſchöner Jünglinge lüſtern, die ſie verführten, die dem Trunk und der Wolluſt ergebenen Satyr bocksfüßig — aber alle dieſe Fabelweſen waren nicht in unſerm Sinn böſe. Die Kinder der Nacht, die Heſiodos in der Theogonie nach der Schilderung des Chaos aufzählt, waren ſchrecklich, aber nicht böſe. Der Urſprung des Uebels, aber nicht eigentlich des Böſen, wird in dem Prometheiſchen Mythus dargeſtellt. Genug, bei aller ſittlichen Tiefe, die wir bei den Griechen treffen, müſſen wir doch urtheilen, daß ihnen die Vorſtellung des ſataniſch Böſen fremd geblieben iſt. Ihre ἀσεβεια reicht nicht entfernt an dieſe Verruchtheit. In der Scandinaviſchen Mythologie hingegen iſt die Vorſtellung des Böſen in Loki ſchon viel concentrirter. Loki haßte, ächt ſataniſch, den guten,

freundlichen Baldur. Im Uebermuth fröhlichen Spiels beſchloſſen die Götter, nach ihm zu ſchießen. Alle Dinge aber wurden vorher in Eid genommen, ihm nicht zu ſchaden, nur eine Miſtelgerte hatte Loki's Liſt auszunehmen gewußt. Sie ward der verhängnißvolle Todespfeil. Loki gab ſie dem blinden Gotte Hödur, auf Baldur zu ſchießen. Die Götter ſtraften nun zwar Loki, indem ſie ihn an einen Felſen ketteten und von Schlangen ſchmerzendes Gift auf ihn herabträufeln ließen. Allein mit dem Tode Baldurs des guten war die Kataſtrophe der Welt angebrochen, unaufhaltſam ihrem Untergange und dem großen Kampf der Aſen entgegenzueilen. Dieſer Gedanke, daß die Welt nach dem Tode des durch Bosheit geopferten guten Gottes nicht mehr beſtehen kann, iſt ungemein ſchön und tief. — Im Hebräiſchen Monotheismus iſt der Satan, der von Jehovah die Miſſion zur Verſuchung des Hiob empfängt, nur ein Engel, keineswegs ein diaboliſches von Gott losgeriſſenes Weſen. Erſt ſpäter nahmen die Juden aus dem Parſismus die Vorſtellung des Eſchem auf, den Fliegengott u. ſ. w. Auch im Islam iſt Eblis mit Allah auf gutem Fuß. Er ſchwört ihm, alle Menſchen, die nicht zum Muhammedanismus ſich bekehren würden, zum Böſen zu verführen, damit er ſie zur Hölle verdammen könne. Der Karageuz (gargousse) der Türken und ganz Nordafrika's, die Hauptperſon im Chineſiſchen Schattenſpiel daſelbſt, iſt allerdings ein Teufel, aber nur als ein freches, poſſenreißeriſches Subject (83). — Erſt in der chriſtlichen Religion vollendet ſich mit der abſoluten Tiefe der Freiheit auch das Böſe in der Form eines ſich in ſich vereinſamenden, abſolut negativen Selbſtbewußtſeins. Dem menſchlich erſcheinenden Gotte gegenüber konnte das abſolut Böſe auch nur anthropologiſch auftreten, wenn auch

zunächſt noch in der Form eines mächtigen, Flügel tragenden Engels, der von andern Engeln ſich faſt nur durch ſeine graue, ſchattenhafte Farbe unterſcheidet. So kommt der Satan auf Abraxas und in alten Miniaturen vor. Auch als Trinität des Böſen wurde das Diaboliſche in drei gleichen, geharniſchten, gekrönten, bezepterten, die Zunge hervorſtreckenden, widrigen Perſonen gebildet, wovon Didron in ſeiner Iconographie chrétienne eine Abbildung gegeben (84). Später geſtalteten die Maler die Flügel auch wohl zu Fledermausflügeln, wie im Campo Santo Pisano, bis das Streben nach energiſcher Contraſtirung die Kunſt zum Ergreifen auch anderer thieriſcher Formen führte. Dante im Inferno hat einer Menge phantaſtiſcher Geſtaltungen ſich bedient. Die anthropologiſche Formation als die auch im Uebermenſchlichen hervorragende Tendenz gab im Mittelalter auch zu dem Mythus von Merlin Veranlaſſung, indem der Teufel, Gott nachahmend, auch ſich einen Sohn zeugen wollte. Er beſchlief daher eine ſehr fromme Nonne zu Cärmarthen ohne ihr Wiſſen, um ſo die Kräfte des Guten mit denen des Böſen zu vereinen. Merlin, die Frucht dieſer Verbindung, empfangen und geboren von einer heiligen Jungfrau, ſollte nun als des Teufels Sohn das Reich des Sohnes Gottes zerſtören. Natürlich erfolgte das Gegentheil. Die Altfranzöſiſche Geſchichte des Merlin hat Fr. Schlegel bekanntlich ins Deutſche überſetzt (85). Ein köſtliches Drama, die Geburt des Merlin von Shakeſpeare und Rowley (86), hat den Teufel vortrefflich gezeichnet, nicht ohne eine gewiſſe infernale Scheinmajeſtät, die aber den Sohn gar nicht abhält, dem Herrn Vater ſehr derbe zu begegnen, ein wahres Gegenſtück zu Scribe's ſchon ein paar Mal von uns getadelten ſentimentalen Behandlung des Sohnes durch den

Vater in Robert le diable. Immermann's Merlin hat die Idee des Teufels nicht tief genug gefaßt; der Dichter iſt nicht genug in den chriſtlichen Sinn des Mythos eingedrungen und zu ſehr bei gnoſtiſch kosmogoniſchen Phantaſieen ſtehen geblieben.

Die untermenſchliche Geſtaltung des Sataniſchen iſt im Weſentlichen von der antiken Satyrmaske ausgegangen, von welcher der einfache Bock wohl nur eine Conſequenz war Die Nachweiſe dafür hat J. Piper in ſeiner Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis in's sechzehnte Jahrhundert, I., 1847, S. 404 — 6. gegeben. Nicolo Piſano bildete den Beelzebul in ſeinem jüngſten Gericht an der Kanzel zu Piſa 1260 als Satyr. Bis dahin hatte dieſe Formation geruhet. Im vierzehnten Jahrhundert finden wir ſie dann im Campo Santo Pisano in der Geſchichte des heiligen Ranieri von Neuem und von hier ab im ſteigendem Wachsthum. Auch der Löwe und der Drache (le cocodrill, Wurm, Orm, Lindwurm) wurden Symbole des Sataniſchen. Weiterhin vermiſchten die Künſtler Thierformen nicht nur, ſondern ſelbſt todte Dinge, wie Fäſſer, Bierkrüge, Töpfe, mit Menſchenköpfen und Menſchengeſtalten auf das Seltſamſte miteinander. In ſolchen muſiviſchen Compoſitionen wollten ſie die unendliche Abſurdität und Entzweiung des Böſen verſinnbilden. Welche Fülle traumhaft wunderlicher, bizarr grotesker Frazzen haben nicht Jeronymus Boſch, die Breughel, Teniers und Callot auf dieſem Gebiet erſchaffen! Solche phantaſtiſche Unförmlichkeit wandte man auch auf die Darſtellung der Verſuchungen von Heiligen durch Dämone an, die von ihnen Beſitz nehmen wollen, nicht weniger auf die Darſtellung der Hölle, die Qualen der Verdammten zu veranſchaulichen.

Man war unerschöpflich in symbolischen Abschilderungen der Laster und ihrer Strafen. Dante hat in seiner Hölle noch viel Antikes, was auf den Zeichnungen, die Flaxmann zum Inferno gemacht hat, recht in die Augen springt. Es herrscht hier noch eine plastische Art zu sehen und zu gruppiren. Umgekehrt hat Breughel Formen der christlichen Hölle in seiner Ankunft der Proserpina auf den antiken Tartarus übertragen. Bei der so beliebten Versuchungsgeschichte des heiligen Antonius wird den umschwärmenden Kobolden, Larven, Teufeln und Teufelinnen, die uns den Kampf im Innern des Heiligen vergegenständlichen sollen, ein Mittelpunct in dem Teufel gegeben, der als ein schönes Weib den Einsiedler zur Wollust zu reizen sucht. Diese verführerische Schönheit soll jedoch an kleinen Merkmalen die Heimath verrathen, aus der sie stammt: daher das Horn, das aus der Fülle der Locken hervordringt, daher der Schweif, der unter dem Schlepp des Sammtkleides hervorguckt, daher der Pferdehuf, der sich durch das Gewand durchzeichnet. Doch noch mehr, als solche symbolische Attribute, sollen Stellung, Geberde, Züge, Blick des Weibes, welches dem Eremiten einen Pocal dareicht, das Scheinwesen der hölliſchen Schönen erkennen lassen, die Tod und Elend in sich birgt. Callot (87) hat in seiner Behandlung dieses Sujets eine Ueberschwänglichkeit toller Erfindungen bewiesen. Er hat ein großes Felsengeklüft gemalt, das hinten einen Ausblick auf die von Feuersbrünsten und Wassersnöthen molestirte Welt darbietet. Rechts vor unsern Augen, in einen Winkel zusammengedrängt, sehen wir den heiligen Antonius sich gegen die Laster wehren, die ihn mit Ketten fesseln und fortreißen möchten. Eben scheint er den Sieg über den Teufel der Wollust davon getragen zu haben. In einer dunkeln Ecke

des Felſens richtet ſich ein rattenartiges Thier mit einer Brille auf der Schnauze empor und legt ein Gewehr an, tückiſch aus dem Hinterhalt zu ſchießen. Auf einem Abſatz des Felſens über der Höhle des Eremiten hat ſich eine ſonderbare Gemeinde verſammelt. Eine nackte vogelartige Geſtalt mit dickem Bauch, langem Hals und einem nicht menſchlichen und doch menſchlichen Geſicht lieſt aus einem Meßbuche vor. Man kann ſich nichts Heuchleriſches vorſtellen. Um dieſen Pfaffen herum ſind allerhand Teufel, keiner dem andern gleich und doch alle in einem widrigen Zuge der gemeinſten Sinnlichkeit und Heuchelei ſich ähnlich. Einer faltet die Hände. Einer, auf eines Reiſeeſels Rücken knieend, ſcheint Ablaß zu verkünden. Einige ſpielen auf ihren langgezogenen Naſen Clarinette; andere haben an Stelle des Geſichts einen After, auf welchem ſie trommeln. Ganz zur Linken des Bildes, von uns aus, erblicken wir einen Felſen, der ſich mit mehren Einſchnitten hoch hinaufwölbt. Auf einem Vorſprung ſteht hier ein ganz und gar verſchrobenes, kriegeriſch angethanes Weſen, das nach Oben blickt, von wo ihm ein Ungethüm Koth in den ſchmunzelnd geöffneten Schlund fallen läßt. Es fühlt ſich durch ſolche Herablaſſung und Mittheilung beſeligt. Ganz im Vordergrunde ſteht ein vierfüßiges, ganz aus Panzerſtücken und Armaturen zuſammengeſetztes längliches Thier, aus deſſen aufgeſperrtem Rachen ſo eben Lanzen, Gewehre, Pfeile, Kugeln aller Art entſtürzen, weil ein leichtſinniger Burſche mit einer Lunte den Hintern angezündet hat. Voran rennt ein obscuranter Krebs mit einer qualmenden Laterne. Doch in der Mitte des Ganzen erſcheint ein ſcheußlicher Triumphzug. Auf dem Hals und Kopf eines Thiergerippes ſitzt eine nackte Geſtalt mit einem Spiegel. Soll es Venus ſein? Zwei höchſt ſonderbare

Weſen ziehen den Gerippewagen, das eine ganz vermaſert, verhozzelt, ein rechtes Unthier, das andere mit einem elephantenartigen Fuß und einer Klaue, die eine Krücke hält. Und über all dieſen Ausgeburten der ausgelaſſenſten Phantaſie ſchwebt oben der Höllendrache und ſpeit Teufelszeugungen aus, die ſich in der Luft ſofort wieder vermehren, wie ein böſer Gedanke eine Reihe anderer ins Unendliche hervorbringt.

Die übermenſchliche Geſtaltung des Sataniſchen iſt im Grunde eben ſo einfach, als die untermenſchliche mannigfaltig. Wie phantaſtiſch aber auch die letztere ausſchweife, ſo kann ſie doch einer Anknüpfung an die menſchliche nicht entbehren, weil es ſich immer um die Freiheit des Menſchen handelt, ſie zum Abfall von ihrer göttlichen Nothwendigkeit zu beſtimmen. Die Malerei hat daher ſelber der Schlange im Paradieſe, wie ſie vom Baum der Erkenntniß herunter den Protoplaſten ihre Sophismen vorträgt, ein menſchliches Haupt mit einer liſtig ſchmeichleriſchen, boshaft freundlichen Phyſiognomie gegeben. Da einmal für uns keine andere Form, als die menſchliche, exiſtirt, die Perſönlichkeit des Geiſtes anzuſchauen, ſo iſt es nur eine unvermeidliche Conſequenz der Kunſt, das Diaboliſche endlich auch in einfach menſchlicher Geſtalt darzuſtellen. Iſt doch im Grunde die des Teufels als eines böſen Engels auch keine andere. In der Phantaſie macht auch die Vorſtellung, daß der Teufel jede, alſo auch die menſchliche Geſtalt annehmen könne, den Uebergang zur Vermenſchlichung. Es ſcheint, als ob in der Kunſt hier zwei verſchiedene Ausgangspuncte geweſen wären; der eine, der das Sataniſche in der Geſtalt eines Mönches, der andere, der es in der Geſtalt eines Jägers darſtellte; jene war die kirchliche, dieſe die weltlich nationale. Jener

Form begegnen wir z. B. unter den Bildern der Boiſſerée-ſchen Sammlung bei einer Verſuchung Chriſti von Patenier, auf welcher dem Teufel in der Kutte nur die kleinen Krallen an der Hand als Symbol geblieben ſind, übrigens die ganze Energie des diaboliſchen Ausdrucks in die Individualiſirung der Geſtalt und Phyſiognomie verlegt iſt, eine natürlich viel ſchwierigere Leiſtung, als eine Darſtellung, die ſich auf die attributive Verdeutlichung ſtützt. So hat auch der Holländiſche Maler Chriſtoph van Sichem Fauſt gegenüber den Teufel als Franciscaner gemalt, eine gedrungene Geſtalt mit einem kraftvollen, rundlichen Geſichte voll Sinnlichkeit und Tücke und mit einer kleinen aber durch die Kürze ihrer dicken fleiſchigen Finger unangenehmen Hand (88). Der Mephoſtophilis der alten Fauſtſage treibt mit dem Doctor viel ſpeculative Theologie über den Urſprung der Welt, über die Ordnungen der Geiſter, über das Weſen der Sünde, über alle Heimlichkeiten des Jenſeits, und zu dieſen Tiefſinnigkeiten paßt die Mönchsfigur ganz gut. Heine in ſeinem Tanzpoëm Fauſt bemerkt S. 87, daß Göthe dieſe Seite der alten Sage, die noch in der Tragödie Fauſt des Engländers Marlowe 1604 ſichtbar iſt, nicht gekannt haben müſſe, daß er die Elemente zu ſeinem Fauſt wohl nur aus dem Puppenſpiel nicht aus dem Volksbuche entlehnt habe: „Er hätte ſonſt in keiner ſo ſäuiſch ſpaßhaften, ſo cyniſch ſterilen Maske den Mephiſtopheles erſcheinen laſſen. Dieſer iſt kein gewöhnlicher Höllenlump, er iſt ein ſubtiler Geiſt, wie er ſich ſelbſt nennt, ſehr vornehm und nobel und hochgeſtellt in der unterweltlichen Hierarchie, im hölliſchen Gouvernemente, wo er einer jener Staatsmänner iſt, woraus man einen Reichskanzler machen kann". Dieſer Tadel iſt wohl irrig, denn es fehlt dem Mephiſto zwar die

doctrinäre Theologie, aber gar nicht ein metaphyſiſcher Zug. — Der andere weltliche Ausgangspunct ſcheint in der Vorſtellung des wilden Jägers zu liegen, der auf Bildern der Oberdeutſchen Schule in grüner knapper Tracht mit ſpitzem Hut und einer Auerhahnfeder daran vorkommt und jenes lederfahle, magere, kniffige, ſpitzige, ins Satyrhafte ſchlagende Geſicht, ſo wie jene länglicht dürren Hände und ſchlanken, ſkeletartigen Glieder hat, die ihm durch die Bilder von Retzſch, Arys Scheffer und durch die ihnen folgenden theatraliſchen Darſtellungen zur ſtereotypen Maske bei uns geworden ſind und über welchen „Baron mit falſchen Waden" auch Seybertz in ſeinen Illuſtrationen zum Götheſchen Fauſt nicht hinausgekommen iſt. Da der wilde Teufel im Volksglauben der Teufel ſelber, eigentlich Othin, iſt, ſo lag dieſe Form des Anthropomorphismus nahe. In Calderons magico prodigioso erſcheint der Dämon, der den heiligen Cyprianus zu verführen trachtet, in vollkommen menſchlicher Geſtalt. Bei den geiſtlichen Epikern wurde der Satan natürlich wieder in übermenſchlicher Geſtalt vorgeführt, bei Milton als ein kriegeriſcher Höllenfürſt, bei Klopſtock in Abbadonnah als ein von einem wehmüthigen Gefühl überhauchter Demiurgos.

Von dieſer anthropomorphiſchen Incarnation des Teufliſchen iſt aber noch wiederum diejenige Form zu unterſcheiden, die es dadurch empfängt, daß der Menſch ſelber zum Teufel wird, was zwar nach einer ſeichten Moral und ſtupid gutmüthigen Theologie gar nicht möglich ſein ſoll, factiſch aber nur zu oft wirklich wird. Ja es iſt entſetzlich, aber es iſt wahr, daß wir Menſchen uns gegen unſern göttlichen Urſprung empören und in dem Hunger nach Ichheit unerſättlich werden können. Nicht einzelne Momente

des Böſen kommen hier in's Spiel, wie Wolluſt, Herrſchſucht u. dgl., ſondern der Abgrund der abſoluten, bewußten Selbſtſucht. Von dieſer Form geht die eine Richtung mehr auf das Handeln, die andere mehr auf eine ſataniſche Schönſeligkeit. Dort erzeugt die Kunſt Charaktere, wie Judas, Richard III., Marinelli, Franz Moor, den Secretair Wurm, Francesco Cenci, Bautrin, Lugarto, u. a., hier zerriſſene Seelen, wie Roquairol, Manfred u. ſ. w. In jenen handelnden Böſewichtern iſt noch eine gewiſſe naive Geſundheit des negativen Princips, in dieſen contemplativen Teufeln aber geht das Böſe durch das ſophiſtiſche Spiel einer ſchlechten, hohlen Ironie in eine ſcheußliche Verweſung über. Aus den unruhig ermatteten, genußgierig impotenten, überſättigt gelangweilten, vornehm cyniſchen, zwecklos gebildeten, jeder Schwäche willfahrenden, leichtſinnig laſterhaften, mit dem Schmerze kokettirenden Menſchen der heutigen Zeit hat ſich ein Ideal ſataniſcher Blaſirtheit entwickelt, das in den Romanen der Engländer, Franzoſen und Deutſchen mit dem Anſpruch auftritt, für edel gehalten zu werden, zumal dieſe Helden gewöhnlich viel reiſen, ſehr gut eſſen und trinken, die feinſte Toilette machen, nach Patſchouli duften und elegante weltmänniſche Manieren haben. Aber dieſe Nobleſſe iſt nichts als die jüngſte Form der anthropologiſchen Erſcheinung des ſataniſchen Princips. Der „ſchöne Ekel“ in dieſer Diabolik, die ſich abſichtlich in Sünde ſtürzt um nachher den ſüßen Schauder der Reue zu genießen, die Menſchenverachtung, die Hingabe an das Böſe, nur um in dem wüſten Gefühl der univerſellen Verworfenheit zu ſchwelgen, die geniale Frechheit, welche die Moral den Philiſtern überläßt, die Angſt vor der Möglichkeit einer wirklichen Geſchichte, der Unglaube an den lebendigen Gott, der in Natur

und Geſchichte ſich offenbart, dieſe ganze Häßlichkeit der zerriſſenen und verſchliſſenen Weltſchmerzler iſt von J. Schmidt in ſeiner Geſchichte der Romantik, 1848, II., 385—89. vortrefflich charakteriſirt worden. Den Anfang dieſer äſthetiſchen Satanerie findet er im Lovelace.

Die Auflöſung des Diaboliſchen in's Komiſche liegt ſchon in ſeinem urſprünglichen Widerſpruch. Sein Unterfangen, im Univerſum einen Ausnahmezuſtand begründen zu wollen, erſcheint um ſo thörigter, je größer der formale Verſtand und Wille iſt, die ſich dabei bethätigen. Gegen die Erhabenheit der göttlichen Weisheit und Allmacht nimmt ſich die teufliſche Intelligenz und Kraft doch nur als eine Duodezallwiſſenheit und Miniaturallmacht aus. Die Mittel, deren ſie ſich für ihre Zwecke bedient, helfen endlich das Gegentheil realiſiren. Von dieſer Seite hat die chriſtliche Kunſt vorzüglich die Darſtellung des Teufels gefaßt. Das Mittelalter hat ſeine Komik weſentlich an ihr entwickelt. Dem Teufel wurde das Laſter als Narr zugeordnet und aus ihm ging der ſpätere clown und Rüpel hervor. Der Teufel kommt trotz ſeiner großen Anſtrengungen überall zu kurz und wird, nachdem er eine Zeitlang Verlegenheiten bereitet hat, zuletzt ausgelacht. Das Volk macht ihn in ſeinen Sagen zum armen und dummen aber auch luſtigen Teufel. In Ben Jonſons dummen Teufel (überſetzt von Baudiſſin in Ben Jonſon und ſeine Schule) wird der Teufel von allen Menſchen hinter's Licht geführt und endlich in's Gefängniß gebracht, aus welchem Satan ihn befreien muß. Im Engliſchen Puppet-shaw erſchlägt Punch ſogar zuletzt den Teufel und ſingt:

Juchhe! Aus iſt dieNoth,
Denn ſelber der Teufel iſt todt!

Im Mittelalter geſtattete die Figur des Teufels, deſſen Macht der chriſtliche Glaube überwunden wußte, eine Licenz der Kritik, die ſonſt verpönt war. Späterhin mußte auch dieſe Komik eben ſo wohl in concrete menſchliche Individualitäten gelegt werden, als auch die finſtere Seite des Böſen in wirkliche Menſchen gelegt ward. Daher iſt der Teufel allmälig für die Kunſt überflüſſig geworden. Er iſt, auch in der Komik, zu einer allegoriſchen Perſon zuſammengeſchrumpft, die nur noch in barocken und burlesken Compoſitionen eine gewiſſe Poeſie erlaubt, wie z. B. Grabbe in einem Luſtſpiel die Großmutter des Teufels auf den Einfall gerathen läßt, die Hölle ſchroppen zu laſſen. Der Herr Sohn wird ſo lang auf die Oberwelt geſchickt. Da es hier aber gerade kalt iſt, ſo erſtarrt der von der Höllenwärme verwöhnte Teufel und bleibt in dieſem Zuſtande am Wege liegen. Ein höchſt aufgeklärter Dorfſchulmeiſter, der ſich vom Glauben an den Teufel längſt emancipirt hat, findet ihn, hält ihn für ein Curiosum naturae und nimmt ihn nach Hauſe, ſehr erfreut über ſolche Rarität. Hier thauet nun aber der Teufel auf, was denn zu ſehr lächerlichen Situationen Anlaß gibt. Die Pariſer haben auch das teufliſche Element zu ganz allerliebſten Zeichnungen mit Anmuth zu geſtalten gewußt, zu den ſogenannten diableries, phantaſtiſchen Schattenbildern in der Art der Ombres chinoises. Sie machen auch einen Ausläufer jener Breughel-Callot-Hoffmannſchen Zerrbildnerei aus, welche die Franzoſen einmal für ächte Romantik zu halten ſich capriçirt haben. Wir wollen zum Schluß dieſer kurzen äſthetiſchen Phänomenologie des Teufels eine ſolche diablerie von Nicolet beſchreiben, die auch für uns Deutſche durch Lewald's Europa 1836, I., Beilage zum erſten Heft, zugänglich geworden iſt. Wir

befinden uns auf einem glänzenden Ballfeste, das uns überall verliebte Päärchen in den mannigfachsten Attitüden vorführt. Plötzlich erscheinen im bunten Gemisch der Tänzer drei furchtbare Teufel, die aufeinandersitzen und mit Drehorgel, Waldhorn, Türkischer Trommel und Triangel ein scheußliches Concert anstimmen. Ihnen nach ein lustiges Ding mit großen Glocken in der Hand. Ihr folgt ein Teufel, der mit einer Küchengabel und Ketten den Tact dazu schlägt; andere Teufel, die auf Kessel pauken, Casserolen statt der Becken gebrauchen, und auf Trichtern blasen, verstärken dies Orchester. Drei tolle wilde Hexen von eben nicht unangenehmem Aeußern ziehen nun einen garstigen sich heulend sträubenden Teufel mit Gelächter in den Saal. Sie haben ihm einen Strick um den Leib gelegt und schnüren ihn tüchtig zusammen. Kaum in der Mitte, so drängen sich alle Weiber hinzu, ihn zu bitten, daß er die wohlthätige Manipulation der Verjüngung mit ihnen vornehmen möge. Der Teufel fängt die Weiber ein, sperrt sie in einen großen Korb und setzt in die Mitte des Saales einen colossalen Mörser, aus dem eine Röhre in einen davor liegenden Recipienten geht. Ein Teufel wirft nun die Weiber in den Mörser, in welchem der gräßliche Urteufel sie mit wildem Hohngelächter zerstampft. — Nun folgt ein Maskenzug, wie nur die zügellosesteste Phantasie ihn ersinnen kann. Zuerst ein Teufel auf Stelzen; dann ein Chinese Tabackrauchend auf einem Zwergskelet einherreitend; eine Amazone auf einem auf Stelzen gehenden Strauß; ein zierlich Dirnchen, einen Teufel Huckepack tragend; ein alter ehrbarer Herr mit Paraplui und Degen gar elegant auf einem Wiedehopf einhertrottend und endlich eine lange Reihe von Vogel-, Affen- und Hundeteufeln, Gerippen, Sprühteufeln, Luftgestalten. Mitten in

diesem tollen Spuk erscheint ein dicker Beetzebub, eine Schaale in der Hand; ein riesiges Todtengerippe in Reiterstiefeln postirt sich ihm mit einer Champagnerflasche gegenüber; der Kork springt in die Luft und Fliegen, Skorpione, Schlangen, Teufelchen, Wanzen, Flöhe, entsprudeln der Flasche und stürzen in die bereit gehaltene Schaale. Zuletzt aber kommt eine Sylphide und tanzt ein entzückendes Solo. Doch plötzlich springt ein Teufel mit der Hetzpeitsche hervor. Die Sylphide verliert ihre Flügel und bekommt Arme dafür. Die Hetzpeitsche knallt und die Tänzerin muß nun auf den Armen stehen, gehen und tanzen. Ueberall schweben ähnliche Sylphiden in der Luft, von höllischen Blasbälgen und Teufelsodem getrieben, die man bald auf Degenspitzen schweben, bald durch Reifen springen sieht, bis endlich die Teufel sich auf schuppige Drachengespenster schwingen, welche die Tänzerinnen mit ihren Krallen ergreifen und mit ihnen davon fahren:

„Das ist das Loos der Schönen auf der Erde."

C.

Die Caricatur.

Das Schöne erscheint entweder als das erhabene oder gefällige, oder als das absolute, welches den Gegensatz des Erhabenen und Gefälligen in sich zur vollkommenen Harmonie versöhnt. Nicht so transcendent, wie das Erhabene, nicht so bequem zugänglich, wie das Gefällige, wird die Unendlichkeit des erstern in ihm zur Würde, die Endlichkeit des zweiten zur Anmuth. Die Würde kann aber zugleich anmuthig, die Anmuth zugleich würdevoll sein. Das Häßliche als eine

Secundogenitur iſt in ſeinem Begriff von dem des Schönen abhängig. Das Erhabene verkehrt es in das Gemeine, das Gefällige in das Widrige, das Abſolutſchöne in die Caricatur, in welcher die Würde zum Schwulſt, der Reiz zur Koketterie wird. Die Caricatur iſt inſofern die Spitze in der Geſtaltung des Häßlichen, allein eben deshalb macht ſie, durch ihren beſtimmten Reflex in das von ihr verzerrte poſitive Gegenbild, den Uebergang in's Komiſche. Ueberall im Häßlichen hat ſich uns bisher ſchon der Punct aufgedeckt, wo es lächerlich werden kann. Das Formloſe und Incorrecte, das Gemeine und Widrige, können durch Selbſtvernichtung eine ſcheinbar unmögliche Wirklichkeit und damit das Komiſche erzeugen. Alle dieſe Beſtimmungen gehen in die Caricatur über. Sie wird auch formlos und incorrect, gemein und widrig durch alle Abſtufungen dieſer Begriffe hin. Sie iſt unerſchöpflich in chamäleontiſchen Wendungen und Verbindungen derſelben. Kleinliche Größe, ſchwächliche Stärke, brutale Majeſtät, erhabene Nichtigkeit, plumpe Grazie, zierliche Rohheit, ſinniger Unſinn, leere Fülle und tauſend andere Widerſprüche ſind möglich.

Inſofern haben wir auch bisher ſchon den Begriff der Caricatur indirect auseinandergeſetzt. Genauer aber beſteht derſelbe in der Uebertreibung eines Momentes einer Geſtalt zur Unförmlichkeit. Doch iſt dieſe Definition noch zu beſchränken, wenn ſie auch im Allgemeinen richtig iſt. Das Uebertreiben nämlich hat eine Grenze. An ſich iſt es die quantitative ſei es vermehrende oder vermindernde Veränderung einer Qualität als eines beſtimmten Quantums, eine Veränderung, die an das Weſen der Qualität ſelber gebunden iſt. Die maaßloſe Veränderung gelangt, als unendliche Vermehrung oder Verminderung, zuletzt bei der Vernichtung der

Qualität des Quantums an, weil zwiſchen der Qualität und Quantität ein inneres Verhältniß beſteht. Die Qualität iſt ſelber die Grenze der Quantität. Wir finden es daher lächerlich, wenn eine Qualität in ihrer Einfachheit einen Comparativ haben ſoll. Relativ kann ſie allerdings Grade in ſich ſchließen, allein abſolut kann ſie nur Eine ſein. Gold als ſolches kann nicht goldener, Marmor nicht marmorner, die Allwiſſenheit nicht allwiſſender, ein Dreieck nicht noch dreieckiger ſein u. ſ. w. Jener Sonntagsjäger kommt zu einem Krämer, Schrot zu kaufen. Dieſer bietet ihm mehrere Sorten an; eine viel theurer, aber auch vorzüglicher. Dieſer graduelle Unterſchied iſt hier möglich. Empfiehlt der Krämer nun aber eine Sorte beſonders aus dem Grunde, weil ſie todter ſchieße, ſo iſt dieſer Comparativ lächerlich, denn todter als todt kann nichts Todtes ſein. Es kommt aber ſogleich auf die nähern Umſtände an, dieſen hier lächerlichen Comparativ auch in ganz anderm Lichte erſcheinen zu laſſen. Wenn bei den Ruſſen, weil bei ihnen die Todesſtrafe abgeſchafft iſt, ein Menſch zu einigen tauſend Hieben verurtheilt wird und die Soldaten endlich nur noch auf einen Leichnam ſchlagen, der auf einem Armenſünderkarren durch ihre Reihen gezogen wird, ſo iſt dies zu Tode prügeln eines Todten, nur um die Strafe vollſtändig zu vollſtrecken, gewiß nicht lächerlich. Die Uebertreibung als Vergrößerung und Verſtärkung, als Verkleinerung und Verſchwächung überhaupt, iſt daher noch keine Carikirung. Die athletiſche Steigerung der Körperkraft iſt ſo wenig eine Verzerrung, als die hinſchwindende Kraft eines Siechen. Ein Vermögen von Rothſchildeſchem Umfang iſt ſo wenig eine Caricatur, als eine große Schuldenlaſt. Swifts Rieſenmenſchen von Brobdignac und ſeine Zwergmenſchen von Liliput ſind phantaſtiſche Ge-

ſchöpfe, aber keine Caricaturen. Der kranke Organismus übertreibt die Thätigkeit eines leidenden Organs; der Leidenſchaftliche übertreibt ſein Gefühl für den Gegenſtand ſeiner Affection, der Laſterhafte ſeine Abhängigkeit von einer ſchlechten, verwerflichen Gewohnheit. Niemand aber wird Schwindſucht eine Verzerrung der Magerkeit, patriotiſche Aufopferung eine Verzerrung der Vaterlandsliebe, Verſchwendung eine Verzerrung der Freigebigkeit nennen. Uebertreibung allein iſt ein zu unbeſtimmter, relativer Begriff. Bliebe man bei ihm ſtehen, ſo würden Ueberſchwemmungen, Orkane, Feuersbrünſte, Seuchen u. ſ. w. auch Caricaturen ſein müſſen. Zum Begriff der Uebertreibung muß alſo, den der Caricatur zu begründen, noch ein anderer hinzukommen, nämlich des Mißverhältniſſes zwiſchen einem Moment einer Geſtalt und ihrer Totalität, alſo die Aufhebung der Einheit, welche nach dem Begriff der Geſtalt daſein ſollte. Würde nämlich die geſammte Geſtalt gleichmäßig in allen ihren Theilen vergrößert oder verkleinert, ſo würden die Proportionen an ſich dieſelben bleiben, folglich auch, wie bei jenen Swiftſchen Figuren, nicht eigentliche Häßlichkeit entſtehen. Geht aber ein Theil aus der Einheit in einer Weiſe heraus, welche das normale Verhältniß aufhebt, ſo erzeugt ſich, da daſſelbe an ſich in den übrigen Theilen fortbeſtehen bleibt, eine Verſchiebung uud Verſchiefung des Ganzen, die häßlich iſt. Die Disproportion nöthigt uns, immerfort die proportionale Geſtalt zu ſubintelligiren. Eine kräftige Naſe z. B. kann eine große Schönheit ſein. Wird ſie aber zu groß, ſo verſchwindet das übrige Geſicht zu ſehr gegen ſie. Es entſteht eine Disproportion. Wir vergleichen unwillkürlich ihre Größe mit derjenigen der übrigen Theile des Geſichts und urtheilen, daß ſie nicht ſo groß ſein ſollte. Ihre Uebergröße

macht nun aber nicht ſie allein, ſondern auch das Geſicht, dem ſie angehört, zur Caricatur, wie Grandville in den petites misères de la vie humaine die ſocialen Verlegenheiten einer ſolchen Großnaſe ſehr ergötzlich gezeichnet hat. — Die Uebertreibung wird alſo zur Disproportion führen müſſen. Allein auch hier iſt noch wieder eine Beſchränkung erforderlich. Ein bloßes Mißverhältniß nämlich könnte auch nur eine einfache Häßlichkeit zur Folge haben, die aber noch keineswegs eine Caricatur zu nennen wäre. Alles Gemeine, alles Widrige würde dann ſchon auf dieſe Benennung Anſpruch machen dürfen, weil es doch im Allgemeinen eine Verzerrung des Schönen. Daß im Leben ſo geſprochen und auch das einfach Häßliche ſchon Caricatur geſcholten wird, iſt kein Grund, innerhalb der Wiſſenſchaft den Begriff nicht ſtrenger zu faſſen. Hier kann nur diejenige Mißform Caricatur heißen, die ſich in einen beſtimmten poſitiven Gegenſatz reflectirt und ſeine Formen ins Häßliche verbildet. Aber nicht eine vereinzelte Anomalie, Regelloſigkeit, Mißbeziehung reicht dazu hin, vielmehr muß die Uebertreibung, welche die Geſtalt verzerrt, als eine dynamiſch wirkende die Totalität derſelben in Mitleidenſchaft ziehen. Ihre Desorganiſation muß organiſch werden.

Dieſer Begriff iſt das Geheimniß der Erzeugung der Caricatur. In ihrer Disharmonie entſteht durch die falſche Sucht eines Momentes des Ganzen doch wieder eine gewiſſe Harmonie. Die ſo zu ſagen verrückte Tendenz des einen Punctes durchſchleicht auch die übrigen Theile. Es bildet ſich ein falſcher Schwerpunct, nach welchem hin Alles in der Geſtalt zu gravitiren beginnt und damit eine mehr oder weniger durchgreifende Verzerrung des Ganzen hervorbringt. Dieſe nach Einer verkehrten Richtung hin thätige

Seele der Deformität producirt nicht blos eine einzelne, beſonders auffällige Häßlichkeit, ſondern durchdringt das Ganze mit ihrer abnormen Entſtellung. Im Allgemeinen werden wir hier eine zwiefache Weiſe der Verbildung erkennen, die Uſurpation und die Degradation. Jene rückt eine Erſcheinung in eine höhere Form hinauf, als ihr vermöge ihres Weſens zukommen kann; dieſe ſetzt ſie in eine niedrigere Form herunter, als ihr vermöge ihres Weſens zukommen ſollte. Die Uſurpation ſchraubt eine Exiſtenz zu dem Widerſpruch hinauf, mehr ſcheinen zu wollen, als ihr eigentliches Sein ihr erlaubt. Sie affectirt das ihr nicht urſprünglich zugehörige Weſen. Die Degradation wirft eine Exiſtenz in den Widerſpruch, ſich in eine Sphäre als die ihr weſentliche einzulaſſen, welche ſie ihrem primitiven Standpunct nach ſchon hinter ſich hat. Uſurpation und Degradation ſind daher nicht mit Potenzirung und Depotenzirung identiſch. Potenzirung iſt normale Steigerung. Die mittelaltrige Sage z. B. von Gregorius auf dem Steine, die Hartmann von der Aue Deutſch bearbeitet hat und die noch jetzt als Volksbuch curſirt, iſt eine chriſtliche Potenzirung der antiken Oedipusſage, aber keineswegs eine Carikirung derſelben. So iſt die Art und Weiſe, wie Euripides den Stoff der Oreſtie und Oedipodie behandelt hat, gegen die Aeſchyleiſche Darſtellung der erſteren, gegen die Sophokleiſche der zweiten gehalten, eine poetiſche Depotenzirung, allein noch keineswegs eine Carikirung derſelben. Es wird alſo noch eine Beſtimmung erforderlich ſein, die zu hoch oder zu niedrig greifende Richtung der Deformität zur carikirenden zu machen und dies wird die beſtimmte Vergleichung ſein, zu welcher die Verzerrung auffordern muß. Alle Beſtimmungen des Häßlichen als Reflexionsbegriffe ſchließen

eine Vergleichung mit denjenigen poſitiven Begriffen des Schönen in ſich, die von ihnen negativ geſetzt werden. Das Kleinliche hat am Großen, das Schwächliche am Starken, das Niedrige am Majeſtätiſchen, das Plumpe am Niedlichen, das Todte und Leere am Spielenden, das Scheußliche am Reizenden das Maaß, worin es ſich reflectirt. Die Caricatur dagegen hat ihr Maaß nicht mehr nur an einem allgemeinen Begriff, ſondern verlangt die beſtimmte Beziehung auf einen ſchon individualiſirten Begriff, der eine ſehr allgemeine Bedeutung, einen großen Umfang haben kann, jedoch aus der Sphäre der bloßen Begrifflichkeit herausgehen muß. Den Begriff der Familie, des Staates, des Tanzes, der Malerei, des Geizes u. ſ. w. überhaupt kann man nicht carikiren. Um das Urbild im Zerrbilde verzerrt zu erblicken, muß zwiſchen ſeinem Begriff und der Verzerrung wenigſtens diejenige Individualiſirung in die Mitte treten, welche Kant in der Kritik der reinen Vernunft das Schema nennt. Das Urbild darf nicht der blos abſtracte Begriff bleiben, es muß eine ſchon irgendwie individuelle Geſtalt gewonnen haben. Was wir aber hier Urbild für das Zerrbild nennen, iſt auch nicht im ausſchließlich idealen Sinn, ſondern nur in dem eines poſitiven Hintergrundes überhaupt zu nehmen, denn es kann eine ſelbſt durchaus empiriſche Erſcheinung ſein. Ariſtophanes in ſeinen Wolken geißelt die Unphiloſophie, die Sophiſterei, den ungerechten Logos. Als Zerrbild des Philoſophen ſtellt er den Sokrates auf. Dieſer Sokrates, der auf der Paläſtra Mäntel ſtiehlt, der den Flohſprung berechnet, der das Ungerade gerade machen lehrt, der, dem Aether näher zu ſein, in ſeiner Denkſtube auf einem Käſekorbe ſchwebt, der ſeine Schüler nasführt, iſt freilich nicht derſelbe Sokrates, mit welchem er enthuſiaſtiſche

Symposien feierte. Aber in einer Hinsicht ist es doch derselbe Sokrates, denn seine Gestalt, seine nackten Füße, seinen Stab und Bart, seine Manier zu dialektisiren, hat er doch wieder von ihm entlehnt und eben dadurch eine ächte Caricatur erschaffen. Die Philosophie überhaupt kann man nicht carikiren, wohl aber einen Philosophen, die allgemeinste, eminenteste, dem Publicum geläufigste Form der Erscheinung der Philosophie in einem Philosophen, seinen Dogmen, seiner Methode, seiner Lebensart; wie auch Paliſſot in seinen Philoſophen Rousseaus Naturevangelium, Gruppe in seinen Winden Hegels Kathedermanier carikirten. Für Aristophanes war Sokrates das Schema, der Uebergang zur poetischen Individualisirung. Sokrates besaß Philosophie und Urbanität genug, bei der Aufführung der Wolken gegenwärtig zu sein und sogar im Theater aufzustehen, dem Publicum die Vergleichung zu erleichtern. Hätte Aristophanes nur einen abstracten Sophisten hingestellt, so würde seiner Figur die individuelle Vertiefung gefehlt haben.

Allein nun werden wir sofort einen Unterschied anerkennen müssen zwischen den Caricaturen, welche der Welt der wirklichen Erscheinung und denen, welche der Welt der Kunst angehören. Die wirkliche Caricatur stellt uns auch den Widerspruch der Erscheinung mit ihrem Wesen dar, sei es durch Usurpation oder Degradation. Sie ist aber eine sehr unfreiwillige. Alle jene Industrieritter, jene altklugen Kinder, jene Pedanten der Gelehrsamkeit, jene Pseudophilosophen, jene Pseudoreformatoren des Staats und der Kirche, jene Pseudogenies, jene forcirt liebenswürdigen Schönen, jene ewig achtzehn Jahr alten Weiber, jene Ueberbildeten u. s. w., wie sie aus der Corruption aller Culturen beständig hervorgehen, alle Werke, die nur Realisationen des

Widerſpruchs ihres Begriffs ausmachen, alle dieſe Exiſtenzen ſind unſtreitig Caricaturen. Allein als empiriſche Exiſtenzen ſind ſie nach allen Seiten hin mit der Wirklichkeit ſo verflochten, daß ſie auch noch eine Menge von anderweiten, oft höchſt reſpectabeln Beziehungen in ſich ſchließen. Von ihnen muß daher die äſthetiſche Caricatur als das Product der Kunſt unterſchieden werden, welches von den Zufälligkeiten des empiriſchen Daſeins gereinigt iſt und diejenige Einſeitigkeit, um die es zu thun iſt, prägnant hervorhebt. Der Standpunct der Kunſt für ihre Schöpfung der Caricatur iſt mithin der ſatiriſche. Alle Begriffe, welche dem der Satire gehören, gehören folglich auch der Caricatur. Alle Modificationen des Tons, welche der Satire möglich ſind, ſind auch für die Caricatur möglich. Sie kann heiter und düſter, erhaben und niedrig, ſcharf und milde, grob und artig, plump und witzig ſein. Es iſt aber eine falſche Beſchränkung, die Caricatur nur in den Werken der Malerei zu ſuchen, wie es Paulin Paris in der Einleitung zum Musée de la Caricature en France geſchehen iſt, wenn er S. 1. ſagt: „La caricature est, dans son acception la plus étendue, l'art de donner à l'imitation de la nature et à l'expression des sentimens et des habitudes le caractère de la satire. Cet art ne doit pas être de beaucoup postérieur à l'invention de la peinture. Dès qu'on a compris l'idéal dans ses rapports avec la beauté, on a dû sentir le besoin de l'idéal dans ses rapports avec la laideur physique et morale. Cependant le mot caricature, d'origine italienne, est d'un Français assez nouveau. Admis, depuis le seizième siècle, dans la langue des arts, c'est de nos jours seulement qu'il est devenu académique et qu'à ce titre on l'a vu prendre rang parmi les expressions ordinaires de la conversation.“

Dieſe Beſchränkung auf die Malerei wird von Paris ſelbſt ſogleich factiſch dadurch widerlegt, das er den Roman Fauvel, le pélérinage de la vie humaine und la danse Macabre als ſatiriſche Werke beſpricht, aus denen die Miniaturmalerei den Stoff zu den Bildern genommen hat, mit welchem die Handſchriften geſchmückt ſind. Die Poeſie iſt eben ſowohl, als die Malerei, ja wegen der höhern Geiſtigkeit ihres Darſtellungsmittels in noch viel größerem Umfang und viel eindringlicherer Tiefe, der Carikirung fähig. Die Geſchichte der komiſchen Literatur von C. F. Flögel, 1784, 4 Bde., enthält beſonders die Geſchichte der ſatiriſchen Dichtung und damit der poetiſchen Caricatur. Was aber das Wort Caricatur anlangt, ſo haben wir Deutſche es wohl erſt auf dem Franzöſiſchen Umwege aus dem Italieniſchen aufgenommen. Im Italieniſchen leitet es ſich von caricare: überladen, ab; die Franzoſen haben für Caricatur das ähnliche Wort charge in Gebrauch. Wir Deutſche haben vordem den Ausdruck: Afterbildniß für Caricatur gehabt. Eine beſondere Richtung auf die Beachtung des Häßlichen als Mittel der Carikirung hat unter den Malern längſt vor Hogarth Leonardo da Vinci gehabt, deſſen hierhergehörige Zeichnungen, meiſt Studienköpfe, ſeit Caylus öfter herausgegeben ſind.

Von der Natur wird man nur uneigentlich ſagen können, daß ſie Caricaturen hervorbringe. Wenn ihre Realität ihren Begriff nicht erreicht, ſo kann daraus, wie wir uns früher überzeugten, das Häßliche, auch wohl, unter gewiſſen Bedingungen, das Komiſche entſtehen, eine wirkliche Caricatur aber würde die Möglichkeit vorausſetzen, daß die Geſtalt in ihrer Verbildung auf Freiheit zurückgeführt werden könnte. Wir nennen den Affen ein Zerrbild des Menſchen, allein wir wiſſen ſehr wohl, daß dies nur witziger Weiſe ge-

ſagt werden kann. Der Affe iſt kein häßlicher, entarteter Menſch und es iſt unmöglich, eine Satire auf den Affen zu ſchreiben, denn er kann einmal nicht anders ſein, als er iſt und wir können von ihm nicht fordern, weniger Affe und mehr Menſch zu ſein. Wohl aber kann die Satire einen depravirten Menſchen zum Affen degradiren, weil er, gegen ſeinen Begriff, ſich ſelber dazu herabſetzt. Vom Cretin läßt ſich ſchon mit mehr Recht ſagen, daß er eine Caricatur des Menſchen ſei, weil er, ſeinem Weſen nach ſchon Menſch, doch ſeiner Erſcheinung nach in die Thierheit verſunken iſt, während der Affe, der Form nach dem Menſchen ſich annähernd, dem Weſen nach von ihm unterſchieden bleibt. Wenn manche Thiere als totale Verzerrungen ihres Typus erſcheinen, ſo miſcht ſich hierbei gewöhnlich der Zwang ein, welchen der Menſch ihnen anthut und dieſer Zwang hebt wieder alle äſthetiſche Freiheit auf. Wenn wir auf einer Thierſchau Schweine, auf dem Pariſer Mardi gras Ochſen erblicken, die in ihrem Fett erſticken, ſo werden wir ſolche Fleiſchmaſſen nur häßlich, vielleicht komiſch finden, aber eigentliche Caricaturen ſind ſie nicht. Ein Pferd zu ſehen, das ehemals den Fanfaren der Trompeter des Regiments kriegsluſtig entgegenwieherte, wie es nun, als abgetriebener Gaul, den Kehrichtkarren die Straßen entlang ſchleifen muß, iſt ein trauriger Anblick. Ein Mops, der durch ein ſybaritiſches Stubenleben dick und unverſchämt, durch Damenhätſchelei in ſeiner Hundenatur verrückt geworden iſt, wird uns eine ſcheußliche Unnatur darſtellen, aber eine Caricatur werden wir ihn nur uneigentlich nennen.

Wohl aber wird die Kunſt ſich gerade der Thierwelt gern bedienen, die Satire auf die Menſchen durch traveſtirende und parodirende Carikirung auszudrücken. Die Satire

verſpottet das an ſich Richtige durch ſeine eigene Uebertreibung, mit welcher es ſeine Ohnmacht enthüllt und damit in's Lächerliche übergeht. Das Thier eignet ſich, gewiſſe Einſeitigkeiten und Laſter recht entſchieden darzuſtellen. Die höhern, edleren Eigenſchaften des Menſchen vermag die thieriſche Analogie weniger adäquat auszudrücken, als die Regungen eines beſchränkten, ſelbſtſüchtigen Egoismus. Doch iſt das Thiereich groß und mannigfaltig genug, auch gute Eigenſchaften und Tugenden in's Spiel zu bringen, um ein ziemlich vollſtändiges Gegenbild des menſchlichen Treibens darbieten zu können. Der Orient, das Alterthum, das Mittelalter, die moderne Zeit, haben die Abſpiegelung deſſelben in der Thiermaske gleich ſehr geliebt. Die Batrachomyomachie der Homeriden iſt eine der älteſten und trefflichſten ſolcher Dichtungen. Die alte Komödie bediente ſich ſolcher Thiermasken in ihren Chören, wie uns noch die Weſpen und Fröſche des Ariſtophanes erhalten ſind. Unter den kleinen Genrebildern der Pompejaniſchen Wandmalerei finden wir viele groteske, in's Satiriſche hinüberſpielende Thierſcenen. Ein Wiedehopf kutſchirt ſtolz auf einer Biga, die von Stieglitzen, von Schmetterlingen, von Greifen gezogen wird. Eine Ente geht auf ein Gefäß zu, zu trinken begierig; eine Glasglocke verhindert ſie daran, ſie ſteht da voll getäuſchter Erwartung u. ſ. w. Ein vorzügliches Bild iſt jenes treffliche, das den frommen Aeneas verſpottet, wie er mit ſeinem Vater Anchiſes auf den Schultern und den kleinen Ascanius an der Hand die Trümmer des brennenden Troja verläßt. Aeneas und Ascanius ſind als hundsköpfige Affen, Anchiſes als ein alter Bär dargeſtellt. Statt der vaterländiſchen Penaten hat dieſer ein Würfelſpiel aus den Flammen gerettet. Die Ausdeutung dieſes Bildes als einer

ſatiriſchen Caricatur auf die kaiſerliche Familie und nebenbei auf Virgilius, wie Raoul Rochette im Musée secret de Pompéi, p. 223 — 26. ſie verſucht, ſcheint uns zu weit hergeholt. Warum ſoll nicht der pius Aeneas als ſolcher ſchon dem Spott erlegen ſein, da ja die Alten in ſolchen Bildern auch der Götter nicht ſchonten? Die Sculptur des Mittelalters hat in den Kirchen eine Menge ähnlicher Frazzen zur Verſpottung der Juden und der Pfaffen angebracht. In der Wolfs- und Fuchsfabel hat die Poeſie die Parodirung des Weltlaufs durch die Thierform zu einem univerſellen Bilde zuſammengefaßt, das in unſern Tagen durch Kaulbachs Genie von Seiten der Malerei nicht blos illuſtrirt ſondern intenſiv fortgedichtet iſt. Er hat die Thiere eben ſo naturtreu als menſchlich wahr gezeichnet und dabei einen bewundernswürdigen Humor entwickelt, der in ſelbſtſtändigen Erfindungen hervortritt. Wie köſtlich iſt nicht das große Bankett, wo der Elephant eine Flaſche Champagner in ſeinen Rachen gießt! Wie köſtlich das Stillleben der königlichen Familie, wo die Löwenmutter im Bett liegt, der König Nobel mit der Brille auf der Naſe ſorglich umhergeht und der kleine Kronprinz eben auf dem Nachttopf ſitzt! Bei den Franzoſen hat Grandville in dieſer Gattung durch ſeine politiſchen Thiere und durch ſeine Illuſtrationen zu Lafontaine's Fabeln ganz Außerordentliches geleiſtet. Seine Kunſt, menſchliche Geſtalt und Kleidung mit der Thierform zu verſchmelzen, iſt unnachahmlich. Er malt z. B. zwei Hähne als Bauern, die auf einander losknuffen, aber doch bleiben die Bauern Hähne, indem er den Figuren Hahnenköpfe aufſetzt und Sporen anſchnallt.

Ein anderes, nicht weniger wirkſames Mittel der parodiſchen Carikirung ſind ſeit jeher die Marionetten ge-

wesen, wie man sich aus Charles Magnin's Histoire des Marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, Paris 1852, überzeugen kann. Die Marionetten der Jahrmarktstheater von St. Germain und St. Laurent, deren Chronik Magnin S. 152—169 excerpirt hat, parodirten nicht nur die hohe Tragödie, wie die Oreſtie, Merope u. ſ. w., ſondern auch das höhere Luſtſpiel, z. B. Molières Médécin malgré lui.

Zwiſchen Parodie und Traveſtie iſt der Unterſchied, daß die Parodie nur das Allgemeine, die Traveſtie aber auch das Beſondere verkehrt. Die Traveſtie iſt daher jedesmal auch Parodie, nicht aber die Parodie auch Traveſtie. Shakeſpeare's Troilus und Creſſida parodiren die Helden der Ilias, aber traveſtiren ſie nicht. Die edlen Fürſten erſcheinen als ſinnliche, brutale Klopffechter, Helena und Creſſida als lockere, zweideutige Dirnen. Der ſchäbigte, keifende Therſites macht mit ſeinen ſatiriſchen Anmerkungen den witzigen Chor zu dem geiſtarmen Treiben der berühmten Helden. Shakeſpeare hat die Züge, die im Homer die charakteriſtiſchen, übertrieben und mit dieſer Charge das heroiſche Pathos derſelben lächerlich gemacht. Der Kraftſtolz des Ajas, das Herrſcheramt des Agamemnon, die Hahnreiſchaft des Menelaos, die Freundſchaft des Achilleus für den Patroklos, die ritterliche Abenteurerei des Diomedes ſind in die prahlſüchtigſte Phraſe aufgelöſt und das Unſittliche in allen dieſen Verhältniſſen ſchonungslos blosgelegt. Dieſe Carikirung iſt Parodirung. Die traveſtirende Caricatur hingegen verfolgt den Inhalt auch ins Detail, ihn zu verkehren, wie Scarron und Blumauer dies mit Virgils Aeneis, Philippon und Huart mit Sue's Juif errant gethan haben. In neun kleine Bücher haben ſie den weitſchichtigen

Roman zusammengefaßt, indem sie ihn in den Hauptsachen Schritt vor Schritt noch einmal erzählen, dabei aber alle Fehler seiner Composition aufdecken, alle Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten enthüllen und das Häßliche, das in den Personen liegt, durch Uebertreibung höchst ergötzlich herausstellen. Der Thierbändiger Morock, der alte Soldat Dagobert, die ätherische Adrienne von Cardoville, die buckligte Mayeux, der Indische Prinz Dschalma, besonders der brutalenergische, Alle überlistende Jesuit Rodin sind in den Zeichnungen Philippons zu den scheußlichlächerlichsten Frazzen umgeschaffen. Das ist auch Parodie, aber travestirende (89).

Was den Begriff der Frazze betrifft, so scheint Kant denselben in den: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen zu weit ausgedehnt zu haben, wenn er sagt: „Die Eigenschaft des Schrecklicherhabenen, wenn sie ganz unnatürlich wird, ist abenteuerlich. Unnatürliche Dinge, insoferne das Erhabene darin gemeint ist, ob es gleich wenig oder gar nicht angetroffen wird, sind Frazzen". „Ich will dies — durch Beispiele etwas verständlicher machen, denn der, welchem Hogarths Grabstichel fehlt, muß, was der Zeichnung am Ausdrucke mangelt, durch Beschreibung ersetzen. Kühne Unternehmung der Gefahren für unsere, des Vaterlandes, oder unserer Freunde Rechte ist erhaben. Die Kreuzzüge, die alte Ritterschaft waren abenteuerlich: die Duelle, ein elender Rest der letztern aus einem verkehrten Begriff des Ehrenrufs, sind Frazzen. Schwermüthige Entfernung von dem Geräusch der Welt aus einem rechtmäßigen Ueberdruß ist edel; der alten Eremiten einsiedlerische Andacht war abenteuerlich: Klöster und dergleichen Gräber, um lebendige Heilige einzusperren, sind Frazzen. Bezwingung seiner Leidenschaften durch Grundsätze ist erhaben: Casteiungen,

Gelübde und andere Mönchstugenden mehr sind Frazzen. Heilige Knochen, heiliges Holz und all dergleichen Plunder, den heiligen Stuhlgang des großen Lama von Tibet nicht ausgeschlossen, sind Frazzen. Von den Werken des Witzes und des feinen Gefühls fallen die epischen Gedichte des Virgil und Klopstock ins Edle, Homers und Miltons ins Abenteuerliche: die Verwandlungen des Ovid sind Frazzen, die Feenmährchen des Französischen Aberwitzes sind die elendesten Frazzen, die jemals ausgeheckt worden. Anakreontische Gedichte sind gemeiniglich nahe beim Läppischen". Diese Auffassung des Frazzenhaften als eines Unnatürlichen, aber vermeintlich Erhabenen, besonders vom moralischen Standpunct aus, geht wohl über die Grenzen der ästhetischen Bestimmung dieses Begriffs zu weit hinaus. Nach Kant fehlt nicht viel, daß wir nicht alles Phantastische Frazze nennen müßten. Wir würden diesen Namen nur theils denjenigen Verzerrungen geben, die ins Undulistische übergehen, theils denjenigen, die an sich normale oder edle Gestalten in eine widrige Häßlichkeit verunstalten. In der ersteren Form kann die Frazze höchst komisch sein, wie z. B. in Töpfers genialen Zeichnungen und in so manchen Jean Paulschen Figuren; in der zweiten Form kann sie, um anderweiter Beziehungen willen, auch unser Lachen, wenigstens Lächeln erregen, aber einen unangenehmen Beigeschmack haben, der uns auf solchen Gestalten nicht mit Wohlgefallen ruhen, sondern uns von ihnen bald zu andern forteilen läßt. In einer kleinen Gesprächsnovelle, die guten Weiber, hat Göthe diesen Punct abgehandelt. S. W. 15., S. 263 ff. Er läßt hier eine Gesellschaft für und und wider das Häßliche streiten. Phantasie und Witz fänden mehr ihre Rechnung, sich mit dem Häßlichen zu beschäftigen, als mit dem

Schönen. Aus dem Häßlichen laſſe ſich viel machen, aus dem Schönen nichts. Freilich mache dies uns zu etwas, jenes vernichte uns und Caricaturen hinterließen einen unauslöſchlichen Eindruck, der durchaus zu verabſcheuen ſei. „Warum ſollen jedoch, meint einer der Unterredner, Bilder beſſer ſein, als wir ſelbſt? Unſer Geiſt ſcheint zwei Seiten zu haben, die ohne einander nicht beſtehen können. Licht und Finſterniß, Gutes und Böſes, Hohes und Tiefes, Edles und Niedriges und noch ſo viel andere Gegenſätze ſcheinen, nur in veränderten Portionen, die Ingredienzien der menſchlichen Natur zu ſein, und wie kann man einem Maler verdenken, wenn er einen Engel weiß, licht und ſchön gemalt hat, daß ihm einfällt, einen Teufel ſchwarz, finſter und häßlich zu malen.

Amalie. Dagegen wäre nichts zu ſagen, wenn nur nicht die Freunde der Verhäßlichungskunſt auch das in ihr Gebiet zögen, was beſſern Regionen angehört.

Seyton. Darin handeln ſie, dünkt mich, ganz recht. Ziehen doch die Freunde der Verſchönerungskunſt auch zu ſich hinüber, was ihnen kaum angehören kann.

Amalie. Und doch werde ich den Verzerrern niemals verzeihen, daß ſie mir die Bilder vorzüglicher Menſchen ſo ſchändlich entſtellen. Ich mag es machen, wie ich will, ſo muß ich mir den großen Pitt als einen ſtumpfnäſigen Beſenſtiel, und den in ſo manchem Betracht ſchätzenswerthen Fox als ein wohlgeſacktes Schwein denken.

Henriette. Das iſt, was ich ſagte. Alle ſolche Frazzenbilder drücken ſich unauslöſchlich ein und ich leugne nicht, daß ich mir manchmal in Gedanken damit einen Spaß mache, dieſe Geſpenſter aufrufe und ſie noch ſchlimmer verzerre.“

Wenn die Caricatur durch Ueberladung entſteht, ſo möchten wir die Frazze als das Extrem der Caricatur betrachten, wodurch die Uebertreibung übertrieben wird und damit in das Unduliſtiſche, Nebuloſe übergeht, wie dieſen Uebergang die letzten hier aus Göthe angeführten Aeußerungen richtig bezeichnen. Die Frazze als ſolche iſt allerdings häßlich, aber durch ihre bizarre und groteske Geſtaltung kann ſie ein vorzügliches Mittel der Komik werden. Wie reich iſt nicht Shakeſpeare an ſolchen Frazzen! In Heinrich IV. und in den luſtigen Weibern von Windſor ſind der Corporal Nym, Bardolph, Dortchen Lakenreißer, Schaal, die Recruten, in den beiden Veroneſern der Diener Lanze, in Liebes Leid und Luſt Nathanael, Holofernes, Dumm und Schädel, in viel Lärmen um Nichts der Friedensrichter und Conſtabler u. ſ. w. nichts als Frazzen, die uns aber herzlich zu lachen machen. Gargantua und Pantagruel bei Rabelais wie bei Fiſchart ſind Frazzen. Tieck und Boz ſind überſchwänglich in Frazzen. Auch die Malerei hat zahlloſe Ausgeburten luſtiger Frazzen hervorgebracht. Wir erinnern nur an die Compoſitionen der Breughel und Teniers. Selbſt die bildende Kunſt, welcher doch die Frazze gänzlich zu widerſtreben ſcheint, hat ſie in verſchiedenen Formen cultivirt. Jene ſchon öfter von uns erwähnten monſtröſen Figuren, in denen die Satire der mittelaltrigen Steinmetzen ſich freien Lauf ließ, was ſind ſie anders als die ſeltſamſten, ungeheuerſten Frazzen! Dantans Statuetten von Niſard, Ponichard, Lißt, Brougham u. ſ. w. ſind Frazzen. Die Komik der Pantomine kann ihrer gar nicht entbehren. Die Figur des gefräßigen breitmäulig ſchlottrigen, tölpelhaften, einfältig pfiffigen, durchgeprügelten Pierrot, welche Dominico auf dem Italieniſchen Theater zu Paris aus der Kleidung des

Polichinello und dem Charakter des Arlechino zuſammenſetzte, iſt weſentlich eine Frazze.

Die Caricatur iſt von uns in die unfreiwillige und in diejenige unterſchieden worden, die von der Kunſt mit Abſicht hervorgebracht wird. Es würde jedoch ein Mißverſtand ſein, dieſen Unterſchied ſo zu nehmen, als ob in den Producten der Kunſt nicht auch ſolche möglich wären, die, ohne Caricatur ſein zu wollen, alſo unfreiwillig, wirklich Caricaturen ſind. Dies iſt ſo wenig der Fall, daß im Gegentheil eine Menge von Kunſtwerken ganz gegen ihre Abſicht ſich in die Carikirung verlieren. Der Grund dieſer Erſcheinung liegt in dem Weſen des Abſolutſchönen, die Extreme des Erhabenen und Gefälligen in ſich auszugleichen. Das wahrhaft, Schöne hervorzubringen erfordert eine Tiefe der Conception, eine Kraft der Production, die höchſt ſelten ſind. Die Mittelmäßigkeit hat Empfindung genug für das Schöne, aber nicht Originalität genug, es ſelbſtſtändig hervorzubringen. Sie iſt es daher vorzüglich, die ſich in einem Pſeudoidealismus gefällt, der ſich durch einen hohlen Adel der Tendenz und durch formelle Reinlichkeit der Ausführung in das Ideal zu vertiefen wähnt. Dieſer Idealismus erzeugt Geſtalten, die im Grunde eine nur allegoriſche Allgemeinheit beſitzen, während ſie doch auf die Geltung lebenswirklicher Exiſtenzen Anſpruch machen. Es wäre beſſer, wenn ſie nur Allegorien wären, denn alsdann würden ſie ſich nicht widerſprechen. Sie wären dann nur Abſtractionen. Statt deſſen verlangen ſie von uns als naturwahre Geſtalten voll eigenſter Lebendigkeit anerkannt zu werden und fallen damit in das Häßliche; denn ſie täuſchen uns mit dem Schein wirklicher Idealität. Die Abweſenheit aller poſitiven Incorrectheit, die Anwendung bekannter edler Formen im Einzelnen, die Fern-

haltung jedes Ueberſchwangs, die Zahmheit des gewählten Ausdrucks, die negative Sauberkeit, mit welcher das Detail ausgeglättet iſt, betrügt über die Gehaltloſigkeit des Innern und läßt den Künſtler nicht ahnen, daß er nur eine ideale Caricatur zu Tage gefördert habe. Wir haben vorhin abſichtlich geſagt, daß die Mittelmäßigkeit es vorzüglich ſei, welche in dieſen Irrthum falle, das ächte Ideal in ſolchen blutloſen Schatten zu verwirklichen. Das Genie ſelber nämlich iſt keineswegs geſichert, nicht auch in dieſen Abweg zu gerathen, weil das Abſolutſchöne wirklich alle Extreme von ſich ausſchließt und die Nothwendigkeit der abſoluten Harmonie einen Antrieb zu einem Nivelliren erzeugen kann, welches alle friſche Kraft und Eigenart in eine falſche Vornehmheit, in eine dünnliche Formenſpielerei, in einen krankhaften Adel der Geſtaltung auflöſen kann.

Dieſe feine Art der Verzerrung, die ſo viel unfruchtbar Schönheit erzeugt, die ſo oft als das Eunuchenideal die productiven Kräfte mißleitet, nnd gewöhnlich, wenn ſie eine Zeitlang Alles ausgemattet und ausgemergelt hat, die Reaction einer wilden, naturwüchſigen, roh empiriſchen Sturm- und Drangperiode nach ſich zieht, erfordert eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit der Kritik, weil ſie ſcheinbar das Höchſte darbietet. Jede Kunſt ſpecificirt natürlich dieſe Idealität nach dem Medium ihrer Darſtellung. Hierauf einzugehen, muß daher der beſondern Kunſtlehre überlaſſen bleiben. Doch wollen wir einige Beiſpiele zur Verdeutlichung geben. Als die antike Kunſt in Verfall gerieth, verfiel ſie auf die Hermaphroditenbildung, die doch nichts als eine Caricatur iſt. Nur im Unterſchied der Geſchlechter kann ſich die Eigenthümlichkeit der Schönheit zum Ideal vollenden, wie W. v. Humboldt in ſeiner trefflichen Abhandlung:

über die männliche und weibliche Form, in Schillers Horen 1795, jetzt in seinen Gesammelten Werken, I., 1841, S. 215. ff. so gründlich gezeigt hat. Nur im Mann kann die Würde, nur im Weibe die Anmuth zur absoluten Reinheit sich erheben. In der Jünglingsperiode kann die männliche Gestalt als Ephebe eine gewisse weibliche Weichheit, in der Periode des greisen Alters die weibliche als Matrone eine gewisse männliche Strenge annehmen, ohne die individuelle Wahrheit des geschlechtlichen Typus zu beeinträchtigen. Allein aus den Schönheiten des männlichen und weiblichen Ideals ein drittes Ideal zusammenzusetzen, das weder männlich noch weiblich, vielmehr mannweiblich sein soll, ist eine Versuchung der irreführenden Reflexion, die unausbleiblich zu Verzerrungen führen muß. Es bleibt ein unnatürliches Beginnen, das nur einem in Päderastie versunkenen Geschlechte schmeicheln konnte. Sculptur und Malerei haben einen großen Aufwand gemacht, diesem Pseudoideal zu huldigen, aber auch in den Werken höchster Virtuosität bleibt es Caricatur. Die Schönheit dieser Zwittergestalten hat gerade, weil sie die Prätension der absoluten, allerschöpfenden Schönheit machen muß, eine fast gespenstisches Grauen, ja Ekel erweckende Häßlichkeit an sich. Schneidet sich eine Amazone, den Bogen besser spannen zu können, die eine Brust weg, so bleibt sie doch Weib, ja sie bleibt, wie eine Penthesilea, der Liebe fähig. Wird ein Mann gewaltsam zum Hämmling gemacht, so verweibt der Eunuch als ein Unglücklicher. Ein Hermaphrodit aber, der zugleich Mann und Weib sein soll, ist ein Monstrum. Unter den Pompejanischen Bildern finden wir auch manche Hermaphroditen, aber doch auch eines, worin der Ekel der gesunden Natur vor solchem zweideutigen Ideal treffend dargestellt ist, Musée secret, pl. 13., p. 68. Ein

Hermaphrodit mit weiblichem Kopfputz, mit Ohrgehängen, mit buſenhafter Bruſtanſchwellung und breiten Hüftformen, liegt in einer Landſchaft auf ſchwellende Kiſſen hingeſtreckt. Ein Satyr, durch den Anſchein von Weiblichkeit getäuſcht, hat von ihm eine Decke weggezogen. Lüſtern blickt der Hermaphrodit nach ihm hin, aber der Satyr, der nicht, wie er erwartet, eine Nymphe gefunden, fliehet entſetzt, wagt nicht ſich umzuſchauen und ſtreckt abwehrend die Hände zurück. Die Kunſt darf nicht von der Individualiſirung laſſen, will ſie nicht die wahre Poeſie aufgeben. Sie ſoll das Weſen, aber ſie ſoll es als concrete Erſcheinung darſtellen. Das Allgemeine als Allgemeines iſt Sache der Wiſſenſchaft, nicht der Kunſt. Dieſe muß ſich daher vor ſolchen Verallgemeinerungen hüten, welche die Individualität abſorbiren. In der Fortſetzung der Conſuelo, in der Gräfin von Rudolſtadt, namentlich aber im Epiloge, iſt die G. Sand z. B. dieſer an ſich edlen aber unkünſtleriſchen Verzerrung verfallen. Conſuelo als Zingara und ihr Mann als Trismegiſtus werden endlich zu den reinen Menſchen, zu den Menſchen als ſolchen. Trismegiſtus rief: „Bin ich nicht der Menſch? Warum ſoll ich nicht ſagen, was die menſchliche Natur verlangt und alſo auch verwirklicht? Ja, ich bin der Menſch, alſo kann ich ſagen, was der Menſch will und was er wirken wird. Wer die Wolke aufſteigen ſieht, kann den Blitz und den Orkan vorausſagen. Ich weiß, was ich in meinem Herzen trage und was daraus hervorgehen wird. Ich bin der Menſch und ſtehe in Bezug mit der Menſchheit meiner Zeit. Ich habe Europa geſehen" u. ſ. w. Pure, proſaiſche Abſtraction! Solche Werke können nobel, können ſchön ſein, allein ihr Adel wie ihre Schönheit ſind auf einem Abwege der Verzerrung ins

Abſtracte. Wir erinnern uns hier des großen Aufſehens, das eine Statue des Bildhauers Cléſinger auf dem Pariſer Salon 1847 machte, weil ſie aus Mangel einer mythologiſchen oder anderweiten Situation kaum zur Ausſtellung zugelaſſen wäre und Furore machte. Es war ein üppiges Weib, das auf einem mit Roſen beſtreueten Bette ſich in wollüſtigen Träumen wand. Dies war die Realität, die man aber nicht geradezu geſtehen mochte. Was that nun die Kritik? Sie behauptete, Cléſinger habe eine ganz neue Bahn gebrochen. Freunde hatten dem Bildhauer gerathen, den einen untergeſchlagenen Fuß von einer Schlange umringeln zu laſſen, damit dadurch der Anſtand des Katalogs gewahrt würde, weil man ſich nun eine Cleopatra oder Eurydice denken könne und die Statue bekam den Titel: la femme piquée par un serpent. Die Kritik zählte auf, daß dies Meiſterſtück keine Göttin, Nymphe, Dryade, Oreade, Napee, Okeanide ſei, „mais tout bonnement une femme. Il a trouvé, cet audacieux, ce fou, cet enragé, que c'était là un sujet suffisant“. „Vous êtes étonné et ravi de ce type, qui n'est ni grec ni romain, et qui est charmant, de cette bouche entr' ouverte, de ces yeux mourans, de ces narines passionées, de cette physiognomie convulsive et douce, qu'agite un sentiment inconnu, de cet évanouissement voluptueux causé par l'ivresse du poison, philtre perfide, monté du talon au coeur, et qui glace les veines en les brûlant“. Wenn auch mit Hülfe der Fiction des Giftes, iſt doch offen genug ausgeſprochen, daß das Entzücken ein wollüſtiges ſei. „Un esprit méticuleux pourrait bien demander: qu'exprimait — elle avant l'addition du serpent? Nous ne saurions trop le dire. Eh bien! Elle avoit reçu en pleine poitrine une des flêches d'or du carquois d'Eros“. Zuletzt

ſoll nun die Neuheit der Richtung, die hier eingeſchlagen, geſchildert werden, kommt aber nur auf eine Allgemeinheit hinaus, die uns deutlich die Gefahr verräth, welche damit verknüpft iſt, tout bonnement une femme, ein Weib ſchlechthin, darzuſtellen. „Clésinger a, par cette statue, fait preuve d'une incontestable originalité. L'antiquité d'Athènes ou de Rome n'a rien à voir dans son oeuvre: la Renaissance non plus. Il ne procède pas plus de Phidias que de Jean Goujon; il ne ressemble pas le moins du monde à David, ni même à Pradier, ce païen attardé: peut être, avec de la bonne volonté, lui trouveroit-on quelques rapports avec Couston ou Clodion, mais il est bien plus mâle, bien plus fougeux, bien plus violent dans la grâce, bien autrement épris de la nature et de la vérité. Nul sculpteur n'a embrassé la réalité d'une étreinte plus étroite! Il a résolu ce problème, de faire de la beauté sans mignardise, sans affection, sans maniérisme, avec une tête et un corps de notre temps, ou chacun peut reconnaître sa maîtresse, si elle est belle“!

Sehr nahe liegt es, daß die Verzerrung des abſtracten Idealismus das Genie und ſeinen Kampf mit der Welt ſich zum Gegenſtande macht. Das Genie iſt ſelbſt eine ideale Macht. Worin alſo könnte ſich das Ideal glänzender entfalten, als in einer Darſtellung des Genies ſelber? Dieſer Schluß ſcheint ſo bündig, daß wir ihm eine Menge von Gedichten, Novellen, Romanen, Dramen verdanken, in denen die Geſchichte künſtleriſchen Schaffens den Inhalt ausmacht. Da nun aber dies Schaffen an ſich etwas Stilles, Geheimnißvolles, Unſichtbares, ein Zuſtand iſt, ſo blieb nichts übrig, als die Künſtler in Umſtände zu verſetzen, die ihnen Gelegenheit gaben, ihre Gefühle, ihre Beſtrebungen, ihr gewaltiges

Wollen durch Worte kund zu thun. Und wie hätte man dies wieder beſſer gekonnt, als durch ungünſtige Umſtände, Verkennung, Noth, Armuth, ſociale Mißſtellung u. dgl. So kommt denn eine traurige Gelegenheit nach der andern, der undankbaren Welt, die ſolche Genies zu beſitzen eigentlich gar nicht werth iſt, gehörig die Wahrheit zu ſagen und dem Stolz des empörten Geiſtes genug zu thun, der denn doch nicht ſtolz genug iſt, auf den Beifall der ſo tief verachteten Welt zu reſigniren. Seit Göthe's Taſſo und Oelenſchlägers Correggio iſt wohl kaum noch ein einigermaaßen renommirter Künſtler übrig, der nicht in der einen oder andern Form zu einem weltſchmerzlichen Ideal umgedichtet wäre, das von der Caricatur immer nur um eine Linie entfernt iſt, wofern es nicht ganz hineinfällt. Eines der vielbeſprochenſten dieſer edlen Zerrbilder iſt der Chatterton von Alfred de Vigny, nach deſſen Aufführung im Theater Français Jules Janin in Lewalds Allgemeiner Theaterrevue, II., 1836, S. 218. ſagte: „Dieſer Chatterton iſt eine Art von talentvollem Narren, den die Eitelkeit in's Verderben ſtürzt. Anſtatt mit Bewußtſein und Muth, wie ein Mann, der für ſich eine Zukunft ſieht, an's Werk zu gehen, beginnt Chatterton über Menſchen und Welt zu klagen. An einem ſchönen Tage tödtet er ſich, weil er nicht länger warten will. Allerdings iſt dies beklagenswerth, allein zugleich iſt es ein trauriges Beiſpiel, das nie den Stoff zu einer kläglichen Elegie hätte geben ſollen. Ueberhaupt ſagt man es nicht genug den jungen Leuten, daß die Geſellſchaft denen nichts ſchuldig iſt, die nichts für ſie gethan haben. Sie glauben ſogleich, wenn ſie einige Verſe oder Proſa im Kopfe ſpüren, daß die Welt ihnen mit offenen Armen und offenen Börſen entgegenkommen ſoll, während ſie der Welt entgegenkommen

ſollten. Seiner Natur nach iſt das Genie geduldig, je unſterblicher es iſt, deſto beſſer verſteht es zu warten. Wo iſt das Genie auf der Welt, das nicht gewartet hätte ſtandhaft, gleich dem alten Horaz, bis die Reihe an ihn gekommen war? Treibt Ihr nicht dieſe jungen ungeduldigen Geiſter zur Empörung, die nicht einſehen, daß die Jugend ſelbſt ſchon ein ſehr großes Gut iſt und undankbar gegen den Himmel ſind, ſich nicht glücklich zu fühlen, daß ſie jung ſind? Befördert nicht durch Eure ungeſtümen Klagen, durch Eure betrüglichen Beſchwerden die Handlungen des Selbſtmords. Der Tod Guilberts, Malfilatres, Chattertons hat ſchon viel Uebel angerichtet. — Unter dieſem Geſichtspunct iſt der Chatterton Alfred de Vigny's eine beklagenswerthe und mörderiſche Compoſition. Stellen Sie ſich einen Dichter vor, der während ganzer fünf Acte umhergeht und gegen die Geſellſchaft declamirt, weil er kein Kleid und kein Brod hat. Aber Arbeit hat er; warum arbeitet er nicht? Welches Privilegium hat er, daß man zu ihm gehen ſollte, ehe man ihn an ſeinen Werken erkennt? Ein unerbittlicher Gläubiger will Chatterton in das Gefängniß werfen laſſen. Er gehe doch in das Gefängniß; dort wird er genährt und beherbergt und kann ganz nach Willkür dichten; größere Dichter als Chatterton lebten in Feſſeln und weniger bequem. Sheridan ſelbſt, war er nicht ein Gefangener des Os alienum und war er um deshalb weniger Sheridan? Der Lordmayor bietet Chatterton den Platz ſeines erſten Kammerdieners an, und Chatterton verweigert es. J. J. Rouſſeau war weniger ſtolz; er hat die Livrée getragen und war doch Jean Jacques, und wenn er ſich getödtet hat, ſo geſchah es heimlich, verborgen, nachdem er Heloiſe, Emile und den contrat social geſchrieben hatte".

So viel über die Verzerrungen, welche von den Künſtlern in der Meinung hervorgebracht werden, mit ihnen das Ideal der Schönheit ſelbſt zu realiſiren. So viel von der verſteckteren Form dieſer Caricaturen und den Täuſchungen, denen ſelbſt die Kritik bei ihnen unterworfen ſein kann. So viel von der faſt unausbleiblichen Carikirung, welche durch den Stoff herbeigeführt wird. Aus allen dieſen Gründen folgt aber, daß ganz das Nämliche für die Erzeugung der abſichtlichen Caricatur möglich iſt. Da ſie als ein Kunſtwerk den allgemeinen Geſetzen des Schönen unterliegt, wenn ihre Form ſich auch gegen dieſelben negativ verhält, ſo kann es natürlich auch ſchlechte Caricaturen geben. Es ſind diejenigen, die in der Bosheit der Tendenz und in der Häßlichkeit der Geſtalt ſtehen bleiben und ſich nicht zur Heiterkeit des ſcherzhaften Muthwillens erheben. Es ſind diejenigen, die um ſolcher proſaiſchen Biſſigkeit halber nicht von der Endlichkeit einer beſchränkten Abſicht, zu ärgern, zu verletzen, loskommen. Es ſind aber auch diejenigen, die ihre Züge nicht ſcharf genug in das vorausgeſetzte Gegenbild reflectiren, alſo nicht witzig genug ausfallen und in ihrer Stumpfheit eine Unſicherheit der Beziehung, eine Schwierigkeit der Deutung veranlaſſen. Es ſind ferner diejenigen, die um der Schwäche ihrer Zeichnung willen ſich mit den Aeußerlichkeiten eines ſymboliſchen Beiwerks umgeben müſſen und durch Ueberhäufung deſſelben abermals in Gefahr bringen, die rechte Beziehung doch zu verfehlen. Schlecht endlich ſind diejenigen, welche den Punct nicht feſtzuhalten oder wohl gar kaum zu finden wiſſen, von dem eigentlich die Verzerrung der Geſtalt ausgeht und ſich von Innen her als die reale Ironie des Begriffs entwickelt, der eigentlich da ſein ſollte. Man hört wohl von der Cari-

catur ſo ſprechen, als ob ſie eine höchſt untergeordnete Leiſtung der Kunſt ſei, als ob nur geringere Talente mit ihr ſich befaſſen könnten und als ob die Beſchäftigung mit ihr den Geſchmack verderben müſſe. Dieſe banale Meinung hat einen Sinn nur in Anſehung der ſchlechten Caricatur, denn die gute iſt wahrlich gerade eben ſo ſchwer, wie — alles Gute und Schöne. Wir müſſen bedenken, daß, wie Platon ſchon im Sympoſion ſagt, der beſte tragiſche Dichter auch der beſte komödiſche iſt, d. h. daß die Komik mit der Tragik aus derſelben Tiefe des Geiſtes entſpringt und dieſelbe Kraft erheiſcht. Die antiken Tragiker dichteten zu ihren Trilogien ſelber das übliche Satyrdrama. Die Menge derſelben iſt verloren gegangen. Nur eines, den Euripideiſchen Kyklopen, haben wir übrig. Es reicht hin, uns zu zeigen, daß die Carikirung die Seele dieſer Gattung war. Wer alſo nicht von der ſchlechten, ſondern von der Caricatur überhaupt geringſchätzig denkt, der laſſe die Namen der alten Tragiker, der laſſe den Namen des Ariſtophanes und Menander, den Namen des Horaz und Lucian, des Calderon und Shakeſpeare, des Arioſto und Cervantes, des Rabelais und Fiſchart, des Swift und Voß, Tiecks und Jean Pauls, Molières und Bérangers, Voltaires und Gutzkows, der laſſe den Namen der Breughel und der Teniers, der Callot und Grandville, der Hogarth und Gavarni bei ſich vorübergehen und frage ſich dann, ob er die Schöpfung ächter Caricaturen noch für eine ſo untergeordnete Leiſtung anzuſehen den Muth haben könne? Freilich ohne idealen Gehalt, ohne Witz, ohne Freiheit, ohne Kühnheit oder Zierlichkeit, ohne humoriſtiſche Elaſticität, nun freilich da iſt die Caricatur nur eine abſcheuliche, quälende Frazze und eben ſo langweilig und unausſtehlich, als jedes andere ſchlechte Kunſtwerk.

Die Caricatur muß die Idee in der Form der Unidee, das Weſen in der Verkehrung ſeiner Erſcheinung darſtellen, aber dieſe Unidee und Verkehrung in ein concretes Medium reflectiren. Mit andern Worten, ſie muß die Kunſt der Individualiſirung verſtehen. Die Caricatur iſt das Widerſpiel der wahrhaften Schönheit, die ihre Genugthuung in ſich ſelbſt trägt und ſich am Wohllaut ihrer eigenen Formen erſättigt. Die Caricatur weiſt unruhig über ſich hinaus, weil ſie mit ſich zugleich etwas Anderes darſtellt. Sie iſt eine in ſich entzweiete, wenn auch in dieſer Entzweiung mit ſich relativ harmoniſche Geſtalt. Die empiriſche Vermittelung, von welcher ſie ausgeht, kann eine unendlich verſchiedene ſein. Zuſtände, Handlungen, Bildungstendenzen jeglichen Inhalts können zu ihr die Veranlaſſung geben. Wir ſehen, daß Nachbarvölker ihre Eigenheiten in Zerrbildern zuſammenfaſſen. Der Franzoſe carikirt den Briten, der Brite den Franzoſen u. ſ. w. Hervorragendere Städte bringen aus ſich Zerrbilder hervor, in denen ſie ihre Eigenthümlichkeiten ironiſch verlachen. Die Typen der Römiſchen Attellanen z. B. vererbten ſich auf die neuern Italieniſchen Masken, zu welchen die verſchiedenen Hauptſtädte Italiens ihren Beitrag lieferten. Der Arlechino iſt der alte Römiſche Sannio; Pantalone der Venetianiſche Kaufmann; der Dottore iſt von Bologna; der Beltramo von Mailand; der Scapino iſt der ſpitzbübiſche Bediente von Bergamo; der Spaniſche Capitano und Scaramuccia iſt von Neapel; Pulicinella der Apuliſche Spaßvogel von Acerra, der Maccus der Alten; Tartaglia der Stotterer; Brighella der Betrüger und Kuppler von Ferrara; Pascariello, der ſchwatzhafte Geck von Neapel; Gelſomino das ſüße Herrchen von Rom und Florenz u. ſ. w. Der Mezzetino und Pierrot

ſind Umbildungen der Italieniſchen Masken auf dem Italieniſchen Theater zu Paris. Dieſe Masken ſind in vieler Hinſicht die vollendetſten Caricaturen. Sie enthalten alle Nüançen des Häßlichen, aufgelöſt ins Komiſche. Sie parodiren Alles, aber ſie parodiren es in einer concreten Individualiſirung, die eine geſchichtliche Baſis hat. Große Städte, wie London, Paris, Berlin, perſifliren ſich ſelbſt in ihren cockneys, ihren badauds, ihren Buffey's. Die fortwährende Zerſetzung der Geſellſchaft in dieſen Culturcentren iſt unerſchöpflich an zerrbildneriſchen Stoffen. Mayhew in ſeinem unendlich wichtigen Werk über die Londoner Armen hat den Gedanken ausgeführt, die charakteriſtiſchen Figuren des Straßenelends und der Spelunken Londons daguerrotypiren zu laſſen, ſo daß man erſchreckend treue Abbilder des geſpenſtigen Hades der Londoner Civiliſation bei ihm ſehen kann; das Proletariat derſelben beſteht faſt nur aus Caricaturen, und dieſe Caricaturen beſtehen faſt nur aus Frazzen, die ganz den eigenthümlichen ſinnlichen Zug haben, der aus den Zerrbildern von Cruishank und Phiz uns anwidert. Namentlich machen die verwahrloſten Kinder einen entſetzlichen Eindruck, die in der Frühreife ihres von Mangel, Noth, Verbrechen, Trunk und zeitweiliger Schwelgerei verwüſteten Daſeins ein ganz vergreiſtes Ausſehen darbieten. Manche Geſtalten ſind edler aber nur um ſo ergreifender, wie z. B. jener Hindubettler, der an einer Straßenecke chriſtliche Tractätlein feil hält. Dieſe dunkle, ſchmächtige Geſtalt mit ihrem ſubtilen Knochengebäude, mit ihrer quietiſtiſchen Beſchränktheit, mit ihrem rührend melancholiſchen Geſicht, aus welchem doch noch ein höherer Geiſt als eine nicht ganz erloſchene Erinnerung blickt, in den Nebeln Londons! — Die Franzoſen haben ein Werk hervorgebracht,

das uns die Wirklichkeit nur mit treuem Griffel abzuſchreiben ſcheint, dabei aber das caricirende Element nicht verbirgt, in welches ſo viele Typen der heutigen Geſellſchaft eingetaucht ſind. Wir meinen Les Français peints par eux mêmes: Encyclopédie morale du dix neuvième siècle. Dies mit den trefflichſten Zeichnungen von den erſten Künſtlern ausgeſtattete, von den claſſiſchen Autoren Frankreichs geſchriebene Werk erſchien in acht Quartbänden von 1841 ab und verdient von Pſychologen, Moraliſten, Dichtern, Geiſtlichen und Staatsmännern weit mehr gekannt zu werden, als es den Anſchein hat. Drei Bände dieſes Werks enthalten die Typen der Provinzen. Die Artikel über die Armee, über die Forçats, über St. Lazare und ähnliche ſind mit der gründlichſten Wiſſenſchaftlichkeit geſchrieben. Der diable à Paris oder Paris et les Parisiens, der 1845 in zwei Quartbänden erſchien, iſt als eine Fortſetzung zu betrachten, die jedoch ſchon mehr nur der Unterhaltung gewidmet iſt und ſich faſt ausſchließlich mit den Caricaturen beſchäftigt, welche das feinere und rohere Proletariat liefert bis herunter zu den Bettlern und den Proſtituirten.

Wie Völker und Städte, ſo ſehen wir auch die verſchiedenen Stände der Geſellſchaft ſich gegenſeitig carikiren. Der Bauer, der Soldat, der Schulmeiſter, der Barbier, der Schuſter, der Schneider, der Krämer, der Literat und Winkelpoet, der Thürhüter, der Aufwärter, u. ſ. w. werden in Zerrbildern fixirt, die ſich von Epoche zu Epoche metamorphoſiren, aber immer dieſelbe Richtung erneuen.

Endlich geben die Verſchiedenheit des Geſchlechts und der Altersſtufen das Material zu Carikirungen ab. Man könnte zu ihnen auch die Leidenſchaften hinzurechnen, wie Theophraſtos in ſeinen Charakteren, nach

ihm Labruyère, dann Rabener ſie geſchildert haben und wie ſie den Inhalt des von Menandros und Diphilos begründeten Luſtſpiels ausmachen.

Von ſolchen Zuſtänden haben wir die Handlungen zu unterſcheiden. Sie machen den Inhalt der eigentlich hiſtoriſchen Caricatur aus, welche die Widerſprüche ſatiriſirt, die in dem öffentlichen Handeln der Völker und Regierungen zum Vorſchein kommen. Periodiſche Caricaturwerke, wie der Londoner Punch, der Pariſer Charivari, der Berliner Kladderadatſch, werden dadurch zu Chroniken der politiſchen und kirchlichen Verkehrtheiten.

Die Bildungstendenzen geben den Stoff zu vielen und oft ſehr intereſſanten Caricaturen, und zwar in einer doppelten Weiſe, einmal durch Perſiflirung einer Tendenz überhaupt, ſodann aber durch Perſiflirung der Widerſprüche, die zwiſchen der Cultur und Uncultur, zwiſchen der Cultur und Hypercultur entſtehen. Eine Tendenz überhaupt kann carikirt werden, ſofern ihre Eigenthümlichkeit von der Satire zur Einſeitigkeit beſchränkt und in dieſer Fixirung übertrieben wird. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß die Bildung in der Unvollkommenheit ihrer Anfänge oder in der Ueberreife ihrer Ausgänge der Verzerrung die glücklichſten Stoffe liefern wird. Die Caricaturen, die nach jener Seite hin liegen, erzeugen ſich im Großen überall, wo Culturvölker mit Naturvölkern ſich berühren. Sie können von einem andern Geſichtspunct aus für uns oft einen ſehr ſchmerzlichen Anblick darbieten, indem wir ſehen, wie ein kräftiges, relativ ſchönes Daſein von der fremden Bildung ergriffen, zerſtört und zu einer ſcheußlich lächerlichen Frazze verbildet wird. Catlin in ſeinen Indianern Nordamerikas (Deutſche Ausgabe von Berghaus, 1848, S. 306. ff.) gibt

die Abbildung und die Geſchichte eines Aſſinneboinerhäupt-lings Wei-dſchun-dſchye, der nach Washington im vollen Schmuck ſeines prächtigen Nationalcoſtums gekommen war. Wie aber kehrte er nach einem längern Aufenthalt in den Städten der Union zu den Seinen zurück? „Als er auf dem Verdecke des Dampfbootes erſchien, trug er einen Rock vom feinſten blauen Tuch mit Goldtreſſen beſetzt, auf den Schultern zwei gewaltige Epauletten, um den Hals eine glänzend ſchwarze Binde, und ſeine Füße waren in ein Paar waſſerdichter Stiefel mit hohen Abſätzen gezwängt, wodurch ſein Gang ſchwankend und unſicher wurde. — Auf dem Kopf trug er einen hohen Biberhut mit breiter Silbertreſſe und einem zwei Fuß langen rothen Federbuſch. Der ſteife, gerade Rockkragen reichte ihm bis über die Ohren hinauf und über den Rücken hing ſein langes, mit rother Farbe geſchmücktes Haar in Flechten herab. Um den Hals trug er eine große ſilberne Medaille an einem blauen Bande und an einem breiten über die rechte Schulter gehenden Riemen hing ein breiter Säbel. Die Hände waren mit ziegenledernen Handſchuhen bekleidet, in der Rechten trug er einen großen Fächer und in der Linken einen blauen Regenſchirm. So hatte man in Washington den armen Wei-dſchun-dſchoe ausſtaffirt!“ Catlin gibt ein Bild dieſer Caricatur. Der Säbel ſchleppt dem Helden zwiſchen den Beinen; er dampft eine Cigarre und aus jeder der beiden Rocktaſchen ſchauet der Hals einer Brantweinflaſche heraus. Doch die rechte Carikirung erfolgte erſt, als er zu Hauſe angelangt war, wo die Seinigen ihn wegen der Berichte, die er von den Yankee's machte, für einen Lügner hielten. Am Tage nach ſeiner Ankunft verfertigte ſeine Frau ſich aus den Schößen als einem überflüſſigen Theil des Rocks ein Paar Bein-

kleider und aus der silbernen Huttresse ein Paar Strumpfbänder. Den so verkürzten Rock trug nunmehr sein Bruder, während er selbst mit Köcher und Bogen, aber ohne Rock, erschien und seine staunenden Freunde sein feines Hemd mit kostbaren Hemdknöpfen bewunderten. Der Säbel behauptete noch immer seinen Platz, aber schon um Mittag vertauschte er die Stiefeln mit Mokassins und in diesem Aufzuge saß er, bei einem Fäßchen Brantwein, erzählend unter seinen Freunden. Eine seiner Geliebten hatte ihre Blicke auf seine schönen seidenen Tragbänder gerichtet und am nächsten Tage sah man ihn, Yankee Doodle und Washingtonmarsch pfeifend, mit dem Brantweinfäßchen unter dem Arm, nach der Hütte seiner alten Bekanntschaft hinschwanken. Sein weißes Hemd, oder derjenige Theil desselben, welcher im Winde geflattert hatte, war auf anstößige Weise verkürzt worden; seine blauen mit Goldtressen besetzten Pantalons waren in ein Paar comfortable Beinkleider verwandelt; dabei hatte er Bogen und Köcher umgehängt, und der breite Säbel, welcher auf der Erde nachschleppte, war ihm zwischen die Beine gekommen und diente ihm so gewissermaaßen als Steuer, um ihn sicher über die „unruhige Oberfläche der Erde" hinwegzuführen. — Auf diese Weise waren zwei Tage vergangen, das Fäßchen war leer und von seinem ganzen stattlichen Aufzuge war ihm nur noch der Regenschirm übrig geblieben, an dem sein ganzes Herz hing und den er in jedem Wetter bei sich führte, während er übrigens eine Lederkleidung trug!

Behandelt die Kunst solche Widersprüche, so wird sie die Ironie haben müssen, in ihnen die Mängel der Cultur selber mit zu verspotten. Die Franzosen haben z. B. nach der Besitznahme der Marquesasinseln eine Suite von Caricaturen in diesem Sinn gegeben. Sie haben die tättowirten

Wilden gemalt, wie ſie in den Europäiſchen Anzügen, gleich jenem Indianerhäuptling, ſich zu den tollſten Caricaturen verunſtalteten; wie ſie von der Fenſterſteuer zu ihrem höchſten Erſtaunen beglückt wurden; wie die Fortſchritte der Franzöſiſchen Civiliſation ſich den überraſchten Vätern in weißfarbigten Kindern offenbarten u. ſ. w. Auf einem Blatt ſehen wir einen edlen Marqueſaner in Stiefeln zwar, ſonſt aber nur im Hemde, mit einer Keule, wie er aus der Hütte hinaus will, durch deren Thür man draußen ſeine Frau in einem zärtlichen Tête à Tête mit einem Franzöſiſchen Elegant ſieht. Aber ein anderer Franzoſe hält ihn zurück und ſucht ihm die Keule zu entreißen. Malheureux! qu'allez-vous faire?

Parbleu! une volée à l'amant de ma femme.

Ce serait vous perdre de réputation. Suivez la mode européenne, envoyez un cartel à votre rival, demain matin vous tirez sur le terrain, ce monsieur vous brûlera la cervelle — et au moins vous aurez eu complète satisfaction!

Auf einem andern Bilde erblickt man ein Opfer der Mode, in weiße Strippenbeinkleider, gelbes Gilet, ſteife Binde, knappen Frack eingezwängt. Mais, tailleur, il m'est absolument impossible, de remuer bras ou jambe dans les vêtements, que vous m'apportez là.

C'est ce qu'il faut. C'est justement ce qu'il faut. A Paris les gens riches ne s'habillent pas autrement; plus on est gêné dans ses habits, plus on passe, pour être à son aise!

Vielſeitiger natürlich fällt das Material aus, welches die Verbildung als Hypercultur in der falſchen Sentimentalität, in der falſchen Convenienz, in der falſchen Gelehrſamkeit, in der Verrücktheit des politiſchen Raiſonnirens, in dem Wahnſinn ſectireriſcher Fanatismen, in den Abgeſchmackt-

heiten des Luxus, in der Rivalität der modiſchen Heilmethoden, in den Verirrungen der Kunſt ſelber darbietet. Dieſe Caricaturen ſind gewöhnlich ſchon die Aeußerungen der Reaction, mit welcher der Geiſt ſolche Krankheiten zu überwinden ſucht. So der basbleu als Satire auf die ſchriftſtellernden Damen; ſo Mr. Prudhomme als Satire auf die Alles beſſer wiſſenden Kritiker; ſo Mr. Mayeux in der Uniform, die große Bärenmütze auf dem Kopf, die Conſervationsbrille auf der Naſe, als Satire auf die Nationalgardiſten; ſo Jean Patûrot à la recherche de la meilleure des républiques als Satire auf die Socialiſten und Communiſten u. ſ. w. Solche Caricaturen werden auch zuweilen ganz perſönlich, wie z. B. A. W. Schlegel Kotzebue's Poeſie verſpottete oder wie das Streben der Gräfin Hahn-Hahn, in ihren Romanen den Rechten zu finden, in der Diogena geiſtreich perſiflirt worden iſt. Nachdem ſie es mit einer ganzen Reihe von Männern, ſogar mit einem nordamerikaniſchen Indianerhäuptling, umſonſt verſucht hat, erkennt ſie endlich den Rechten in — einem Chineſen.

In der Behandlung muß die Caricatur den allgemeinen Geſetzen der Kunſt folgen. Sie kann portraitiren, ſymboliſiren, idealiſiren.

Die Portraitirung wird im Durchſchnitt der perſönlichen Caricatur angehören, die aus der Satire gegen ein beſtimmtes Individuum entſpringt. Da jedoch dieſe Richtung gewöhnlich mit den Kämpfen der Parteien im Staat, in der Kirche, in der Kunſt zuſammenhängt, ſo wird der Haß einen großen Antheil daran haben. Hiervon iſt die Folge, daß die äſthetiſche Ausarbeitung des Zerrbildes dem materiellen Intereſſe, den vergifteten Pfeil auf den Gegner abzuſchnellen, untergeordnet wird. Man begnügt ſich deshalb mit einer

gewiſſen Aehnlichkeit der Figur und der Phyſiognomie. Wenn ſie nur hinreicht, für den ſatiriſchen Angriff als Enveloppe zu dienen. Der Kunſtwerth faſt aller Caricaturen ſolcher Art iſt ein äußerſt geringer. Man ſehe ſolche Sammlungen durch, wie das Musée de la caricature en France, worin die Zerrbilder aus der Zeit der Fronde, der Huguenottenkriege, des Lawsſchen Geldſchwindels u. ſ. w. bis zur erſten Revolution nach den Originalen abgebildet ſind; man ſehe die ebenfalls nach dem Original wiedergegebenen Caricaturen aus der Revolutionsgeſchichte ſelber in der Histoire musée de la république Française depuis l'assemblée des Notables jusqu'à l'empire par Augustin Challamel, Paris, 1842, 2 Tomes; man ſehe die Caricaturen in dem Journal: London und Paris, welches Böttiger zu Ende des vorigen und Anfang dieſes Jahrhunderts in Weimar herausgab; man vergleiche mit ſolchen Bildern die ähnlichen ſatiriſchen Schriften, Pasquille, Lieder — ob man nicht überall einem herben, ſcharfen, proſaiſchen Ton begegnen wird, dem es vor Allem nur darum zu thun iſt, dem Gegner in der öffentlichen Meinung einen Stoß beizubringen. Es wiederholen ſich daher in dieſem Kreiſe ſogar gewiſſe Handgriffe, den Feind dem Gelächter preiszugeben.

Dieſe Armſeligkeit der Mittel iſt eine Folge des egoiſtiſchen Standpuncts der perſönlichen Satire, die ſich ſelten zur Heiterkeit und Harmloſigkeit erhebt. Die zweite Art der äſthetiſchen Behandlung unterſcheidet ſich von der Portraitirung dadurch, daß ſie die Verzerrung ſchon als eine allgemeine, als einen Typus nimmt, der eine Gattung darſtellt und inſofern für die Individuen, die zu derſelben gehören, einen ſymboliſchen Werth empfängt. Hier verſchwindet die Bitterkeit der directen Beziehung und die Poeſie ge-

nimmt einen großen Spielraum. Dieſe ſymboliſche Darſtellung folgt den Wandlungen der Geſchichte, den Untergang ihrer bedeutendern Geſtalten in den Widerſprüchen zu ſchildern, die aus ihrer empiriſch unvermeidlichen Beſchränktheit ſich allmälig entwickeln. So iſt z. B. unſer Deutſches Volksbuch von den Schild- oder Lalenbürgern eine ſolche Caricatur, die ohne alle perſönliche Beziehung das Lächerliche des in ſeine Bornirtheit vertieften Spießbürgerthums mit wahrem Humor geißelt. So iſt in Wernhers mittelhochdeutſchem Gedicht: Helmbrecht, die Verlotterung des Bauern- und Ritterthums in ein wüſtes, ſchlampiges Räuberleben trefflich geſchildert. So hat die Periode der Julimonarchie den Typus des Robert Macaire hervorgebracht d. h. des allgemein organiſirten Betruges. Macaire, mit ſeinem Genoſſen Bertrand, iſt überall, auf der Tribune, auf der Börſe, im Salon, am Spieltiſch, bei der ärztlichen Conſultation, im Cabriolet u. ſ. w., Macaire wohlbeleibt, im Frack, im Glanzhut, mit dickem ſeidenem Halstuch, brillanter Bruſtnadel, möglichſt einnehmend; ſein Helfershelfer Bertrand mit einer knappen Mütze in abgetragenen Kleidern, langen beuteligen Taſchen zum Einſuppen von allem Möglichen; mit ſchlottrigem Gange, bloßem dürrem Halſe, confiscirten Mienen voll ſpitzbübiſcher Unſchuld. Auch die Bilder gehören hieher, welche die Nationen ſich epochenweis von einander entwerfen, wie wenn wir von Bruder Jonathan in Amerika, von John Bull in England, von Michel in Deutſchland u. ſ. w. ſprechen. In China bedient ſich ſogar die Regierung der ſymboliſchen Caricatur, das Opiumrauchen zu verfolgen, indem ſie alle Stadien des Untergangs eines Unglücklichen auf Bildern darſtellen läßt, der durch den Genuß des Opiums endlich allem menſchlichen Gefühl, allem

Pflichtbewußtſein, aller Wirklichkeit entfremdet und zum ſcheußlichen Skelet abgezehrt wird.

Die ideale Behandlung der Caricatur können wir auch die phantaſtiſche nennen. Die Maaßloſigkeit der Uebertreibung macht das Zerrbild ſich ſelbſt zum Zweck und ſtellt das Häßliche bald als harmloſen Zufall, bald als höchſte Nothwendigkeit dar. Die Verzerrung vernichtet ſich ſelbſt, weil ſie aus den Schranken der gemeinen Wirklichkeit heraustritt und ſich in eine mährchenhafte Freiheit hinüberſpielt. Nur große Künſtler beſitzen Genie genug, dieſe wunderbare Metamorphoſe des Häßlichen hervorzubringen, die uns durch ihren Humor gerade ſolche Beſeligung bewirkt, wie außerdem nur die abſolute Schönheit es vermag. Die Freiheit und Größe der Behandlung überwindet in ihrer Komik das Negative der Form wie des Inhalts. Die Phantaſie dieſes Standpuncts verhält ſich zur Verſtändigkeit des erſtern, wie der junge Debüreau zum ältern Bruder, als er dieſen zu Konſtantinopel in die äußerſte Gefahr brachte. Debüreau's Vater ſollte mit ſeiner Familie vor dem Großherrn ſeine athletiſchen und akrobatiſchen Künſte produciren. Er ward daher eines Tags in einen großen Saal geführt, der aber ganz leer war; hier machte er vor einem ſeidenen Vorhang mit den Seinen die halsbrechendſten Kunſtſtücke. Unter Anderm nimmt der ältere Bruder eine Leiter auf die Zähne und der jüngere klettert dieſelbe hinauf. Glücklich oben angelangt vergißt er zurückzukehren, weil er von der oberſten Sproſſe plötzlich den ganzen Harem des Sultans erblickt, der hinter dem Vorhang ſaß. Der Bruder gab Zeichen auf Zeichen und erlag faſt, bis der Junge oben aus ſeinem Erſtaunen erwachte und herunterkletterte. Dieſe Geſchichte, die Jules Janin in ſeinem Debureau, histoire du theâtre

à quatre sous, im dritten Capitel, erzählt, iſt ſelber ein Symbol. Unten der berechnende, balançirende Verſtand, dann die kahle, unſchöne Leiter als Mittel, oben aber die entzückte, im Anſchauen des Schönen ſich ſelbſt vergeſſende Phantaſie.

Die Caricatur wird als Product der Malerei ſehr oft und gern die Hülfe des Wortes annehmen, ihre Abſicht deutlich ausſprechen. Aus dieſer Verbindung ſind allmälig nicht nur vereinzelte Bildwitze, ſondern ganze Suiten von Caricaturen, ja ganze zuſammenhängende Geſchichten von Bildworten und Wortbildern entſtanden. Gavarni iſt in dieſer Doppelkunſt ein außerordentliches Genie, aber Töpfer übertrifft ihn an Humor. Die Oeuvres choisies de Gavarni, études de moeurs contemporaines, vier Quartbände, 1846, führen uns die enfans terribles, die Loretten, die Studirenden, den Carneval, die débardeurs, die Schauſpielerinnen, Clichy, Paris am Abend u. ſ. w. vor, immer witzig, aber kauſtiſch. Töpfer dagegen in ſeinen köſtlichen histoires en estampes ſprudelt von jenem heitern Uebermuth, der einen Shakeſpeare ſeinen Falſtaff, einen Jean Paul ſeinen Dr. Katzenberger, einen Tieck ſeine Vogelſcheuche Lebebrinna ſchaffen ließ. Viſcher hat dieſe ganze Gattung in einem Aufſatz über Gavarni und Töpfer in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart, 1846, S. 554—66. ſo vorzüglich charakteriſirt, daß wir darauf verweiſen müſſen, da wir ihn nur wiederholen könnten (90).

Die phantaſtiſche Caricatur ſtreift von der Verzerrung alle ethiſche Gefährlichkeit ab. Sie geſtattet den Vortheil, die gemeine Verſtändigkeit von vorn herein zu überſpringen und parodirt ſich ſelber. Nun könnte es ſcheinen, als ob durch ſolche Ausgelaſſenheit die Uebertreibung des Charakte-

findet er dieſen Doppelgänger übertrieben. Der Alpenkönig, meint er, carikire ihn doch zu ſehr! Wie wahr, wie tief, wie philoſophiſch, möchten wir ſagen, iſt dieſer Humor! Wenn wir alle uns einmal ſo recht objectiv anſchauen könnten, würden wir nicht auch meinen, daß wir uns zwar erſchienen, aber doch nicht ganz ſo, wie wir eigentlich ſeien, doch etwas übertrieben?

Schluß.

Die Olympiſchen Götter waren die ſchönſten Geſtalten, die jemals von der Phantaſie erzeugt wurden. Dennoch hatten ſie unter ſich den hinkenden Hephäſtos und dieſer hinkende Gott war nicht nur mit der ſchönſten Göttin, mit der ſchaumgeborenen Aphrodite, vermählt, ſondern er war auch der ſinnige Gott der bildenden Kunſt und wußte die ſchönſten Geſtalten zu erſchaffen. Und obwohl die Götter ſo ſchön und ſo unſterblich waren, ſo hielten ſie es doch nicht unter ihrer Würde, zuweilen in ein Gelächter auszubrechen, das Homer ein unauslöſchliches nennt, wie da, als Hephäſtos die eigene Gattin und den Ares mit einem Fangnetz umwoben hatte. So erkennt die Griechiſche Mythologie den Zuſammenhang des Schönen, Häßlichen und Komiſchen an. Aber ſie thut dies auch noch in einem beſondern Mythus, auf welchen Bohtz in ſeiner Schrift: über das Komiſche und die Komödie, 1844, 51., aufmerkſam macht und den wir in den Deipnoſophiſten des Athenäus, XIV., 2., finden. Parmeniskos war in die Höhle des Trophonios geſtiegen und hatte ihre grauenvollen Wunder geſehen. Seitdem konnte er nicht mehr lachen und befragte deshalb das Orakel von Delphi, welches ihm antwortete, daß ihm die Mutter in ihrem Hauſe die Fähigkeit zum Lachen wieder verleihen werde. Als nun Parmeniskos nach Delos kam, ſuchte er das Bild der Mutter des Gottes, der Latona. Dies wurde ihm in einem unförmlichen Klotz gezeigt, worüber er, der eine ſchöne Bildſäule zu ſchauen erwartet hatte, zum

heftigſten Lachen erregt ward. So hielt das Orakel ſein Wort. Die Mutter des ſchönen Apollon und ein Klotz ſcheinen zu heterogene Dinge zu ſein und doch war dieſes Unvereinbare hier wirklich und dieſe Wirklichkeit als eine, die nicht möglich ſein ſollte, lächerlich. Iſt dieſer Mythus nicht die Geſchichte des Zuſammenhangs des Häßlichen, das uns verſtummen macht, mit dem Komiſchen, das uns heitet erſchüttert?

Wir haben das Häßliche zuerſt im Begriff des Negativen, des Unvollkommenen überhaupt aufgeſucht. Es zeigte ſich, daß es nichts Urſprüngliches, nur etwas Secundäres war, das am Schönen die Bedingung ſeiner Exiſtenz hat. Wir überzeugten uns nun, wie es in der Natur theils in unmittelbareren Formen derſelben, theils durch die Vermittelung von Krankheit oder Verſtümmelung ſich verwirklicht. Vom Naturhäßlichen unterſchied ſich das Geiſthäßliche, unter welchem nicht Irrthum, Unwiſſenheit, Ungewandtheit, nur der Wahnſinn und das Böſe verſtanden werden konnte. Es ſchien ein Widerſpruch zu ſein, daß die Kunſt, als die Erzeugerin des Schönen, das Häßliche ſollte zu ihrem Gegenſtande machen können. Aber nicht nur die Möglichkeit ſolcher Bildung ergab ſich, ſondern auch die Nothwendigkeit, einerſeits aus der Univerſalität des Inhalts der Kunſt, die das allgemeine Bild der Welt der Erſcheinungen in ſich reflectirt, anderſeits aus dem Weſen des Komiſchen, welches das Häßliche als Mittel nicht entbehren kann. Da nun die Künſte ſich von einander qualitativ durch die Verſchiedenheit des Mediums der Darſtellung unterſcheiden, ſo reſultirte hieraus ein verſchiedenes Verhältniß zur Möglichkeit der Hervorbringung des Häßlichen, worin der Architektur und Muſik das Minimum, der Sculptur das Mittlere, der Malerei

und Poeſie das Maximum zufiel. In der Möglichkeit überhaupt, hinter dem Ideal zurückzubleiben oder es zu entſtellen, ſind die Künſte freilich coordinirt, Baukunſt, Sculptur und Muſik aber durch ihre Technik gegen die Verhäßlichung geſchützter.

Alles Schöne, da es der Geſtaltung bedürftig iſt, beruht auf allgemeinen Maaßverhältniſſen, auf Einheit, Symmetrie, Harmonie. Die Häßlichkeit beginnt deshalb mit der Formloſigkeit, welche die Einheit ſich abzuſchließen hindert oder dieſelbe in's Geſtaltloſe auflöſt, ein Durcheinander der Ungeſtalt und disharmoniſchen Widerſpruch erzeugend.

Jedoch nicht nur im Allgemeinen iſt das Häßliche dem Maaße feindſelig, vielmehr auch im Beſondern verhält es ſich gegen die normale Geſtalt negativ, die entweder als ein conſtanter Typus durch die Geſetzlichkeit der Natur, oder als ein conventionelles Maaß der äſthetiſchen Behandlung, als ein beſtimmter Geſchmack, durch die Gewöhnung der Cultur hervorgebracht iſt und die wir Correctheit nennen. Die Negation dieſer Normalität iſt das Incorrecte, das in den einzelnen Künſten und Stylarten ſich beſonders ſpecificirt.

Jene Negation der Maaßverhältniſſe, dieſe Negation der phyſiſchen und conventionellen Normen haben ihren Grund erſt in der Verbildung, in dem negativen Proceß des Innern, der ſeine Auflöſung in der äußern Deformität nur zur Erſcheinung bringt. Die Freiheit des Daſeins, des Lebens, des Geiſtes kann das Erhabene in's Gemeine, das Gefällige in's Widrige, das Schöne in's Verzerrte verkehren. Nicht als ob das Erhabene, Gefällige, Schöne als ſolche nicht erhaben, nicht gefällig, nicht ſchön wären, wohl aber ſo, daß das Kleinliche am Großen, das Schwächliche am Mächtigen, das Niedrige am Majeſtätiſchen, das Plumpe

(1) S. 5. Wenn wir es recht bedenken, so wird auch hier, wie in so vielen andern Dingen, Lessing den eigentlichen Anfang gemacht haben, nämlich im Laokoon, wo Capitel XXIII. bis XXV. vom Häßlichen und Ekelhaften handeln. Das Verdienst, den Begriff des Häßlichen als ein organisches Moment der Idee des Schönen mit Bewußtsein in die Wissenschaft eingeführt zu haben, gebührt Chr. H. Weiße in seinem: System der Aesthetik; im ersten Theil, Leipzig 1830, S. 163 — 207.

(2) S. 5. Weiße hatte jedoch die Unidee des Häßlichen im Wesentlichen zu spiritualistisch gefaßt und diese Einseitigkeit, das moralische Moment als die Lüge des Gespenstischen, Bösen, Teuflischen vorzugsweise zu berücksichtigen, ging auch auf seine Nachfolger über. Unter diesen stand Arnold Ruge voran in seiner: Neuen Vorschule der Aesthetik; Halle 1837, S. 88 — 107. Ruge, ein lebhafter Kopf, voll von mancherlei naiven Anschauungen, die er abzulagern begierig war, aufgeregt durch die ihm neue Lectüre Hegelscher Schriften, war in manchen Exemplificationen glücklich, ließ aber in Ansehung der Klarheit viel zu wünschen über. Er sagt S. 93.: „Wenn sich der endliche Geist in seiner Endlichkeit gegen seine Wahrheit, den absoluten Geist, festhält und geltend macht, so wird dieser sich selbst genügen wollende Geist als Erkenntniß die Unwahrheit, als Wille, der sich lossagt und in seiner Endlichkeit nur sich beabsichtigt, das Böse, und beides, wenn es zur Erscheinung kommt, das Häßliche.“ Die Folge dieser engen Umgrenzung ist bei ihm, daß er, wenn er das Häßliche beschreibt, fast nur an die Hoffmann'sche und Heine'sche Poesie denkt. — Bohtz: Ueber das Komische und die Komödie, Göttingen 1844, S. 28 — 51. hat den Begriff des Häßlichen etwas freier und allgemeiner, aber auch noch als den „verkehrten Geist“, als die auf „den Kopf gestellte Schönheit“ genommen. — Kuno Fischer ist gänzlich wieder Ruge und Weiße gefolgt in seiner: Diotima oder

die Idee des Schönen, Pforzheim 1849, S. 236—59. Das Häßliche ist ihm als die Kehrseite des Erhabenen der entschiedene Widerspruch des sinnlichen Daseins gegen das Ideale; das Vermögen des Häßlichen hat nach ihm nur der sittliche Geist und nur in der Menschenwelt ist für ihn das Häßliche eine ästhetische Wahrheit. S. 259.: „Die frivolen Römer und die erstarrten Juden sind der letzte Ausdruck der entseelten Vorwelt, wie die lüsternen Mönche und die verweichlichten Chalifen der Triumph des Häßlichen über die Ideale des gläubigen Katholicismus und des muthigen Islam sind. So wird das Häßliche auf einen Augenblick das Schicksal des Erhabenen im Begriff des Schönen, wie in der Geschichte der Menschheit."

(3) S. 9. Hauff: Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms. Tübingen und Stuttgart 1840, S. 17 — 23.

(4) S. 17. Durch die Howard'sche Theorie ist selbst die flüchtige Gestaltung der Wolken auf gewisse Grundformen zurückgeführt. Wir haben hier die von Reisenden und von Dichtern so oft und mannigfach geschilderten ästhetischen Eindrücke der Wolken im Auge, die unter Anderm in Novalis Heinrich von Ofterdingen, Schriften I., 3te Aufl. 1815, S. 238. vorzüglich so gegeben ist: „Sie — die Wolken — ziehen und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen, und wenn ihre Bildung lieblich und bunt, wie ein ausgehauchter Wunsch unsers Innern ist, so ist auch ihre Klarheit, das herrliche Licht, was dann auf Erden herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekannten, unsäglichen Herrlichkeit. Aber es giebt auch düstre und ernste und entsetzliche Umwölkungen, in denen alle Schrecken der alten Nacht zu drohen scheinen: nie scheint sich der Himmel wieder aufheitern zu wollen, das heitere Blau ist vertilgt, und ein fahles Kupferroth auf schwarzgrauem Grunde weckt Grauen und Angst in jeder Brust. u. s. w."

(5) S. 18. Von den hier genannten Namen ist der Oerstedts in den letztern Jahren bei uns auch dem größern Publicum bekannt genug geworden, da die Manie der Deutschen, für das Fremde sich zu begeistern, eine Concurrenz von Uebersetzungen seiner populären Schriften hervorrief. Bernardin St. Pierre ist zwar dem Namen nach bei uns bekannt genug, da er durch seine Erzählung, Paul und Virginie, der Unterhaltungsliteratur seit lange angehört und Kupferstiche, ja Ballette, diesen Stoff und den Namen seines Autors weit genug verbreitet haben. Das Buch aber, was wir hier meinen, sind seine Études de la nature, 3 Tomes (in der Pariser Ausgabe, die wir vor uns haben, 1838, chez Desbleds), ein Buch, worin wegen der Polarzone unhaltbare Hypothesen vorkommen, das aber

außerdem einen Schatz der vielseitigsten Beobachtung und einen Reichthum der schönsten Naturgemälde enthält, der nur von Wenigen genossen und benutzt zu sein scheint. J. Vischers Abhandlung über das Naturschöne findet sich in seiner Aesthetik, Bd. II., Erste Abtheilung, 1847, und ist eine der ausgezeichnetsten Arbeiten, die wir auf diesem Felde besitzen. Hätten die Deutschen sich an diese Arbeit, oder auch nur an die Abtheilung von Kant's Kritik der Urtheilskraft erinnern wollen, die von der Teleologie handelt, so würden sie nicht sich eingebildet haben, durch Oerstedt etwas ganz Neues zu erfahren.

(6) S. 18. F. A. Schmidt: Mineralienbuch, oder allgemeine und besondere Beschreibung der Mineralien. Mit 44 colorirten Tafeln. Stuttgart 1850, 4. Thiere und Pflanzen sind oft genug abgebildet worden, Mineralien selten. Dies Buch ist daher ein erfreulicher Fortschritt. Der Herausgeber sagt mit Recht: „Es ist nichts Leichtes, ein Mineral abzubilden, und gar tüchtige Künstler, die es unternahmen, haben das begonnene Werk verlassen. Die starren, leblosen Formen widerstreben dem Künstlersinn, jede Veränderung der Stellung ruft andere Reflexe, ja völlig verschiedene Farbentöne hervor, und den Grad des Glanzes darzustellen ist durchaus unmöglich. Die Geduld tüchtiger Maler pflegt in Bezug auf derlei Arbeiten, zu denen kein inneres Motiv sie treibt, nicht übergroß zu sein, und manche Farben dieser Gnomenwelt sind auch, mit allem Fleiß, — völlig unerreichbar. Welche Schwierigkeit bei diesen Umständen nur die Auswahl der Objecte hat, ist leicht denkbar."

(7) S. 18. Man sehe die Abbildungen dieser merkwürdigen Gegenden in dem zu Carlsruhe erschienenen Stahlstichwerk: China, historisch, romantisch, malerisch. Da der Titel so wenig als die Einleitung eine Jahreszahl haben, so können wir auch keine angeben.

(8) S. 19. Die Abhandlung von Hausmann, die wir hier im Sinn haben, heißt: die Zweckmäßigkeit der leblosen Natur, und steht in einem Bändchen, welches den bescheidenen Titel führt: Kleinigkeiten in bunter Reihe, Göttingen 1839, I., S. 20 — 226. Auch die voranstehende Abhandlung: über die Schönheit der belebten und unbelebten Natur, ist vortrefflich. Beide sind musterhaft geschrieben, wahre Zierden unserer Nationalliteratur, obwohl unsere Literatoren, die jetzt Geschichten unserer „Nationalliteratur" ganz fabrikmäßig zu Dutzenden herausgeben, nichts davon wissen. Trefflicher Hausmann, wärst Du doch ein Ausländer, wärst Du doch erst durch schlechte Uebersetzungen eingewandert — ja dann würde man von diesen schönen Untersuchungen wissen. — Die Aesthetik der landschaftlichen Geographie, die bei uns durch A. v. Humboldt in seinen Ansichten der Natur

begründet wurde, ist seitdem außerordentlich fortgeschritten. Allein auch hier ist der Mangel an Bewußtsein zu beklagen, der uns Deutsche um allen höhern Zusammenhang bringt und uns Alles hundert Mal thun läßt. Es gibt eine ganz vorzügliche Abhandlung über: Aesthetische Geographie, die den Aesthetikern nicht nur, sondern auch den Geographen viel zu unbekannt geblieben ist und die wir auch in Ansehung der darstellenden Kunst dem Besten anreihen müssen, was wir besitzen. Sie steht aber in einem Sammelwerk und so ist sie nicht hinlänglich beachtet worden. Wir meinen: G. L. Kriegk: Schriften zur allgemeinen Erdkunde, Leipzig 1840, S. 220 — 370. Die zur Aesthetik der Erdphysiognomie gehörigen Schilderungen von Humboldt im Kosmos, von Schleiden (Die Pflanze und ihr Leben), von Masius (Naturstudien) u. A. sind bekannter geworden. Ihnen reihet sich so eben an: Bratraneck: Beiträge zur Aesthetik der Pflanzenwelt, 1853.

(9) S. 19. Die Aesthetik der Pflanzenform begründete eigentlich Jussieu durch sein Aufsuchen des Familientypus; sodann A. v. Humboldt: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. Tübingen 1806, 8. — Ein Kupferhandbuch der Giftpflanzen, worin man die vornehmsten ihrer zum Theil bezaubernden Formen und Farben übersehen kann, ist das: Giftpflanzenbuch von Berge und Riecke, Stuttgart, zweite Aufl. 1850. 4. Daß die Giftpflanzen sich durch den übeln Geruch verrathen sollen, ist auch nur sehr beschränkt wahr, Veilchen aber, Kirsche, Lorbeer, die so starke Gifte enthalten, riechen vortrefflich. — In Ansehung der Urwelt ist zwischen den Thieren und Pflanzen derselben der Unterschied, daß auch ihre Pflanzen schön, ja erhaben sind. Man vergleiche Unger's Urwelt, mit den nach seiner Angabe von Kowassseg ausgeführten, wovon ich in Prutz Deutschem Museum, 1852, I., S. 62 — 69. eine Uebersicht gegeben habe.

(10) S. 21. Grandville in seinen Fleurs animées hob bei der Runkelrübe und dem Zuckerrohr zuerst den komischen Zug hervor, den Varin hinterher auf die Cucurbitaceen und Rüben, aber, wie uns scheint, mit ungleichem Erfolg, anwandte.

(11) S. 22. Die ästhetische Betrachtung der Thiere ist noch sehr im Rückstand gegen die der Pflanzen. Außer der schon oben gerühmten Abhandlung Vischers wüßte ich kaum eine Arbeit von Belang zu nennen, die sich hier zu allgemeineren Gesichtspuncten erhoben hätte. Scheitlins Versuch einer allgemeinen Thierseelenkunde, 1840, 2 Bde. scheint mir noch das Beste, was die Naturforscher selber gegeben haben, ich müßte denn bis auf des Aristoteles Thiergeschichte zurückgehn wollen.

(12) S. 24. Daub: Judas Iſcharioth oder das Böſe in Verhältniß zum Guten, Zweites Heft, I. Abtheil. Heidelberg 1818, S. 350. ff. Eine Hauptſtelle S. 352.: „Der gewaltſame Tod z. B. einer ganzen, einſt in den Fluthen untergegangenen Thierwelt iſt darum nicht weniger gewaltſam, alſo nicht weniger widernatürlich, weil ſie etwa wie verſuchsweiſe entſtanden war, und er, nachdem die Fluthen ihre Canäle und Becken gefunden hatten, für eine andre und vielleicht für das Menſchengeſchlecht ſelber auf Erden, wie aus Abſicht und Vorbedacht, Platz gemacht — Euch aber Gelegenheit gegeben hat, an den Gerippen jener Urthiere (?) Eure Neugierde zu befriedigen, und an ihrem Gebiß Euren Witz zu ſchärfen. Daran, daß ſie, ſtatt ihr Leben zu verleben, erſäuft, erſtickt, oder in irgend anderer Art umgebracht worden, mag ihnen Recht geſchehen ſein; ihre gewaltſame Vertilgung bleibt nichts deſto weniger eine Ermordung, die durch das in der Natur Unnatürliche, nicht aber durch die Natur ſelbſt, geſchweige durch die Gottheit geſchah. Dieſelbe tückiſche Gewalt, die dort (ſ. Luc. 8, 33.) eine Heerde Säue ins Waſſer ſtürzt, daß ſie erſaufen, ſtürzte hier die Gewäſſer über Eure Mammuths und Höhlenbären, über Eure Megatherien und andre ſolche Beſtien her; und eben ſie, die in jedem Element gleichſam wie im Hinterhalt, lauert, nicht aber das Element ſelber iſt es, wodurch, wie z. B. Erdbeben, örtliche Ueberſchwemmungen und ſonſtige Calamitäten kehren, das Leben der Thiere, die Werke des Menſchen, und ſelbſt das Leben dieſes, mit Freiheit und Vernunft ausgerüſteten, Königs der Erde immer noch und immerfort gefährdet wird, denn „was fragen, mit dem Dichter zu reden, die brüllenden Wogen im Sturm nach dem Namen eines Königs?“ Die Natur hat ihre Schrecken, aber das in ihr Schrecken Erregende iſt weder die Natur ſelbſt, ſie, ein Werk der ewigen Liebe, noch die Uebernatur, ſie, die ewige Liebe ſelber; und wenn Euch der Glaube an die göttliche Macht fehlt, die Wind und Meer bedräuet, ſo daß es ſtille wird (Matth. 8, 26.), wird ihn Eure Meinung von der phyſiſchen Nothwendigkeit des ſogenannten phyſiſchen Uebels erſetzen? Oder wiſſet Ihr Euch etwa ſo ſicher, daß obgedachte Schrecken für Euch keine ſind?“ Eine Widerlegung dieſer Theorie habe ich in meiner Abhandlung: über die Verklärung der Natur, in den Studien I., 1839, S. 155 ff., verſucht und den Punct der Häßlichkeit, ſo weit er hier einſchlägt, S. 185—92 berührt.

(13) S. 41. Göthe, Werke, 28., S. 111—119. Wir wollen aus den Thorheiten des Prinzen Pallagonia die Elemente ſeiner Tollheit, wie Göthe ſich ausdrückt, herausheben. S. 115: „Menſchen: Bettler, Bettlerinnen, Spanier, Spanierinnen, Mohren,

Türken, Buckelige, alle Arten Verwachsene, Zwerge, Musikanten, Pulcinelle, antik costumirte Soldaten, Götter, Göttinnen, altfranzösisch Gekleidete, Soldaten mit Patrontaschen und Gamaschen, Mythologie mit frazzenhaften Zuthaten: Achill und Chiron mit Pulcinell. Thiere: nur Theile derselben, Pferd mit Menschenhänden, Pferdekopf auf Menschenkörper, entstellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechselungen der Köpfe. Vasen: alle Arten von Monstren und Schnörkeln, die unterwärts zu Vasenbäuchen und Untersätzen endigen. — Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diese Sockel, diese Piedestale und Unformen in einer unabsehbaren Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mit empfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruthen des Wahnsinns durchgejagt wird."

„Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grade darin, daß die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird. Und so sind denn auch diese Dachreihen mit Hydern und kleinen Büsten, mit musicirenden Affenchören und ähnlichem Wahnsinn verbrämt. Drachen mit Göttern abwechselnd, ein Atlas, der statt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt. — Gedenkt man sich aber aus allem diesem in das Schloß zu retten, welches, vom Vater erbaut, ein relativ vernünftiges äußeres Ansehn hat, so findet man nicht weit von der Pforte den lorbeerbekränzten Kopf eines römischen Kaisers auf einer Zwerggestalt, die auf einem Delphin sitzt".

(14) S. 43. Nach Levezow's Abhandlung über das Gorgonenideal hatte die Entwicklung desselben drei Momente. Zuerst war es ein Thiergesicht; sodann wurde es eine Maske mit blökender Zunge; endlich ein menschliches Gesicht, dessen Schönheit aber allmälig charakterlos wurde und das Medusenhafte nur noch attributiv durch die Haare und Flügel andeute. Die φοβερα χαρις, die wir an der Meduse Rondanini bewundern, verschwand zuletzt.

(15) S. 44. Anselm Feuerbach: der Vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen. Nürnberg 1833. Feuerbach, der nun schon Dahingeschiedene, nimmt einen äußern Hauptbeweis für seine Ansichten daher, daß die meisten Werke in der gefügigen Bronze, welche die volle Freiheit des Meisters geltend machen konnten, untergegangen sind. S. 75: „Wären die Bronzestatuen von Athleten

und Ringern, welche die Altis von Olympien bevölkerte, noch erhalten, oder nur die Marmororiginale der Thyaden und Tänzerinnen, deren schwache Schatten auf Reliefs und mittelmäßigen Wandgemälden noch unser Auge fesseln, so würde sich hier für uns eine ganz neue Quelle der Bewunderung eröffnen; wir würden staunen über die Meisterschaft jener Künstler, welche im vollen Gefühl ihrer Sicherheit, das Aeußerste wagen durften, und wirklich wagten. Wir würden es ihnen Dank wissen, daß sie sich nicht still bedachtsam, jede freiere Bewegung scheuend, innerhalb der vier Pfähle reinster Plastik gehalten; wir würden dem Künstler freudig folgen, wenn er die schwindelnde Bahn bis zum äußersten Gipfel seiner Kunst wagt, und erst dann den Meißel niederlegt, wenn ihn das Zerrbild lebloser Unnatur zurückschreckt, oder ihm als Bildner seiner Götter, — die Grazie, diese Nemesis der Kunst, innezuhalten gebietet. Nichts lag außerhalb dem Bereich des Griechischen Künstlers, als der Tod der Aegyptischen Ruhe".

(16a) S. 44. Angeregt durch die Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen, hat sich Göthe viel Mühe gegeben, die Polygnotischen Bilder in der Athenischen Poikile und Delphischen Lesche zu ordnen. Sie stellten eine Art von epischem Panorama vor. Aus den uns erhaltenen Beschreibungen, wie unvollkommen sie seien, erkennt man doch immer die Stoffe der Malerei und aus diesen, daß dieselben nichts Furchtbares von sich ausschloßen. Die gewöhnlichen aus Winkelmann und Lessing geschöpften Vorstellungen von der Delicatesse, mit welcher die bildende Kunst das Häßliche gemieden habe, reichen hier nicht zu. Ich will von zerstückten Leibern schweigen, die man in den Krippen den Pferden unter den Häcksel gestreuet sah u. dgl.; ich will aus des Pausanias Bericht von dem Bilde in der Delphischen Lesche, welches den Besuch des Odysseus in der Unterwelt darstellte, nur Einiges, minder Schreckliche anführen: „Unter Charons Nachen wird ein vatermörderischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt. Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowohl jede Arzneimittel, als alle Gifte, mit denen man die Menschen tödtet, sehr wohl zu kennen. Ueber diesen Benannten sieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Todten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Fell eines Raubthiers u. s. w."

(16b) S. 53. Es sollte dies eigentlich schon No. 17. sein. Aus Versehen ist 16 wiederholt. Die im Text erwähnten Stellen sind zwar oft genug gedruckt, indessen können wir uns wohl nicht entschlagen, sie auch hier noch einmal als eine wichtige Auctorität her-

zuſetzen. Ariſtoteles, de Poetica, V.: „ἥδε κωμῳδία ἐστιν, ὥσπερ ἐπομεν, μιμησις φαυλοτερων μεν, οὐ μεντοι κατα πασαν κακιαν, ἀλλα του αἰσχρου, ὁυ ἐστι το γελοιον μοριον. το γαρ γελοιον ἐστιν ἁμαρτημα τι και αἰσχρος ἀνωδυνον, και οὐ φθαρτικον· ὁιον ἐυθυς το γελοιον προσωπον αἰσχρον τι και διεστραμμενον ἀνευ ὀδυνης.“ Und Cicero de Oratore, II., 58.: „Locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur: haec enim ridentur vel sole, vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter“.

(17) S. 69. Die Hauptſchrift Platons für dieſen Unterſchied wird immer der Philebos bleiben. Anderwärts zeigt er, daß das Schöne mehr iſt, als nur eine nützliche Luſt; mehr als das, was Liebe erregt; mehr als das Zweckmäßige; aber in dieſem Dialog kommt er zu poſitiven Beſtimmungen. Das Maaß iſt ihm hier der Grundbegriff. Der Natur des Zeus müſſe eine königliche Seele und königliche Vernunft einwohnen wegen der Kraft der Urſache. Vom Geiſt und zuletzt aus Zeus königlicher Seele alſo entſpringt jegliche Ordnung und nimmt jegliches Ordnende ſeinen Urſprung, ſo daß wir nicht in Verlegenheit ſein können, die Heimath des Maaßes, der Zahl, der Beſtimmung (περας), des Begriffs oder der Idee der Dinge zu beſtimmen, das Maaß, μετρον, iſt dem Platon hier das Erſte; das auf dieſem ewigen Grunde beruhende Zweite iſt ihm το συμμετρον και καλον και το τελεον και ἱκανον και παν ὁ ὁποσα της γενεας ἀν ταυτης ἐστιν. Das Häßliche (δυσειδες) nennt er daher anderwärts alles das, was in allewege, πανταχου, zum Geſchlecht der ἀμετρια gehört. Man vergleiche A. Ruge: die Platoniſche Aesthetik, Halle 1832, S. 22—60. und Eduard Müller, Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten, Bd. I. Breslau, 1834, S. 58—72. Der letztere macht wegen des Begriffs der Harmonie und Anharmonie noch beſonders darauf aufmerkſam, daß man nach Philebos 25, d. e., 26, a., die γενεα του περατος, das ἱσον und διπλασιον, die Vereinigung des Entgegeſetzten, ἡ ὀρθη του περατος και ἀπειρου κοινωνια, von dem einfachen Begriff des Maaßes noch unterſcheiden müſſe.

(18) S. 72. In dieſem Aufſatz, der Sammler und die Seinigen, W. 38., hat Göthe im Grunde genommen den Gegenſatz der Idealiſten und der Charakteriſtiker, wie man ſich damals ausdrückte, abgehandelt und als Reſultat der hin und her wogenden Debatte folgendes Schema aufgeſtellt:

1. Ernſt allein; individuelle Neigung: Manier. a) Nachahmer. b) Charakteriſtiker. c) Kleinkünſtler. (Oder auch a) Copiſten, b) Rigoriſten, c) Mignaturiſten).

2. Spiel allein; individuelle Neigung: Manier. a) Phantomisten. b) Unduliſten. c) Skizziſten. (Oder auch a) Imaginanten, b) Schlängler, c) Entwerfer).

3. Ernſt und Spiel verbunden; Ausbildung ins Allgemeine; Styl. a) Kunſtwahrheit. b) Schönheit c) Vollendung.

(19) S. 82. Im Text iſt ein Druckfehler. Es muß nicht Meilhart, ſondern Meilhant heißen. Dies merkwürdige Schloß iſt auf fünf Blättern abgebildet in J. Gailhabauds Denkmälern der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jacob Burckhardt herausgeben von Lud. Lohde. Bd. III. Denkmäler des Mittelalters, Sechste Abtheilung. Dieſe an ſich recht inſtructive und elegant ausgeführte Sammlung iſt leider von dem engſten Franzöſiſchen Geſichtspunct aus unternommen. Der Celtiſche, Römiſche, Romaniſch mittelaltrige und Italieniſche Bauſtyl ſind übermäßig darin bevorzugt. Hingegen ſind außerordentlich wichtige Entwicklungsglieder der Kunſt, z. B. die Architektur des Deutſchen Ordens, ganz übergangen. Das Schloß Meilhant iſt recht intereſſant, kann ſich aber doch nicht entfernt mit dem Schloß Marienburg meſſen, das man vergebens ſucht.

(20) S. 95. Aus dem Felde der Oper hätten wir eine höchſt fruchtbare Aehrenleſe der abſcheulichſten Albernheiten der poetiſchen Compoſition oder vielmehr Decompoſition der Poeſie entnehmen können, denn „des Lebens Unverſtand mit Wehmuth zu genießen" iſt wohl nirgends ſo ſehr, als in unſerer dermaligen Opera seria und mezza, der Fall. Da jedoch Richard Wagner in ſeinem dreibändigen Werk über die Oper und das Drama die antipoetiſche Häßlichkeit der modernen Operntexte und inſonderheit auch die Schlechtigkeit, ja den Unſinn ihrer Ueberſetzungen, hinreichend gewürdigt hat, ſo haben wir uns auf dies einzige Beiſpiel beſchränkt.

(21) S. 99. Das Marienburger Schloß iſt nicht allmälig zuſammengebaut, ſo daß man ſolches Uebergreifen über blos ſymmetriſche Formen durch die Verſchiedenheit der Zeit und Anſetzen anderer Stylarten erklären könnte. Vielmehr wurde es urſprünglich in wenigen Jahren aus Einem Plan heraus erbauet, was alſo beweiſt, daß der hohe Kunſtſinn der Architekten aus der Fülle der Harmonie heraus ſich dergleichen Freiheiten gegen untergeordnetere äſthetiſche Forderungen, architektoniſche Fugen, erlaubte.

(22) S. 102. H. Hettner: Vorſchule der bildenden Kunſt der Alten, Oldenburg 1848, I., S. 307. ff.

(23) S. 107. Die Goualeuſe erzählt ſelbſt: „Je ne savais pas comment vivre. Elles m'ont emmenée. Elles m'ont fait boire de l'eau de vie! — Eh voilà!"

„Je comprends, dit le Chourineur“.

Weiter ſagt E. Sue: „Par une anomalie étrange (ja wohl!) les traits de la Goualeuse offrent un de ces types angéliques et candides, conservent leur idealité même au milieu de la dèpravation, comme si la créature était impuissante à effacer par ses vices la noble empreinte, que Dieu a mise au front de quelques êtres privilégiés“.

Dieſe Art der Sophiſtik in den Mystères de Paris verdiente die ſchonungloſe Kritik, welche Paulin Limeyrac ihnen in der Revue des deux Mondes 1844, I., p. 74. ff. angedeihen ließ. Die äſthetiſche Kritik dieſes für den Begriff des Häßlichen in ſeiner carikirenden Manier ſo wichtigen Romans iſt noch ſchärfer gegeben in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart 1844, S. 655. ff. In demſelben Jahrgang iſt aber auch von W. Zimmermann S. 199—219. die culturhiſtoriſche Bedeutſamkeit dieſes Romans vertheidigt.

(24) S. 109. A. Hennenberger: das Deutſche Drama der Gegenwart, 1853, S. 64. ff. Dieſe kleine Schrift iſt eine der vernünftigſten, unparteiſchſten, gehaltreichſten, die wir über den fraglichen Gegenſtand beſitzen.

(25) S. 121. Man vergleiche die Sammlung von Seroux d'Agincourt, Malerei I., Taf. 40 ff.

(26) S. 122. Dieſe Statue befindet ſich jetzt im Muſeum von Nimes. Die Geſtalt hat viel Einſchmeichelndes. Von ihr konnte und durfte die Franzöſiſche Kritik ſagen: C'est la grâce elle même, et la vie, et la jeunesse, et le rhythme-dansant. Wir tadeln aber den Kopf oder vielmehr Kinn und Augen.

(27) S. 128. Gervinus Shakeſpeare, IV., 1850, S. 36.: „Auch heute noch müſſen wir die Wahrheit dieſer Auffaſſung anerkennen, die ſelbſt durch die oft wiederholte Ausſtellung nicht angefochten wird, es habe Shakeſpeare aus dem Römiſchen Volke Engliſche Bürger und Handwerker gemacht; da die Maſſen in Bewegung ſich überall, vollends in zwei ſo ſtaatsverwandten Völkern, gleich ſind, ſo iſt dieſer Tadel vielmehr nur ein Lob. Wir mögen es nicht im wörtlichſten Sinn gerade nachſprechen, was man auf der andern Seite rühmend geſagt hat, daß in dieſen Stücken der Charakter, die Schickſale, die Vaterlandsliebe, der Kriegsruhm, die ächte Geſinnung, das öffentliche Leben der ewigen Stadt wieder aufgelebt ſei; aber wahr iſt es, daß die treue Herübernahme und lebendige Verarbeitung des Wenigen, was Shakeſpeare zur Charakteriſirung des Römiſchen Lebens im Plutarch erbeuten konnte, mehr werth iſt, als die genaueſte Zeitſchilderung aus den angeſtrengteſten antiquariſchen Studien“.

(28) S. 135. Brentano's Godwi ist zu Bremen, 1802, in 2 Bden. erschienen. Brentano nannte sich Maria auf dem Titel und schrieb charakteristisch genug auf denselben: ein verwilderter Roman. In die Gesammtausgabe von Brentano's Schriften ist dies merkwürdige Buch, eine hyperromantische Nebensonne der W. Meisterschen Lehrjahre, nicht aufgenommen, sondern Bd. V. nur ein Fragmentchen daraus abgedruckt.

(29) S. 135. In Bratraneks Beiträgen zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt ist mit Recht den Fleurs animées ein Capitel gewidmet worden und Bratranek sagt S. 396. treffend: „Schon in seinen Scenen aus dem Privat- und öffentlichen Leben der Thiere hatte Grandville gezeigt, wie man die ursprüngliche Sinnigkeit des Symbolisirens von der höchsten Reflexion aus wieder hervorrufen könne, indem er, sei es am Menschen die thierische Seite, seien es am Thier Anklänge an menschliche Verhältnisse und Beziehungen, hervorhob und in der Thiermenschenwelt ein getreues Abbild aller aus der Gesellschaft hervorgehenden Mißrealitäten zusammenstellte. So geht er auch in seinen Fleurs animées, wie dort von den typisch gewordenen Vorstellungen, hier von der ursprünglich oder traditionell oder conventionell fest gestellten Bedeutsamkeit der Pflanze aus, und überträgt sie nun in die Mienen, Haltung und Bekleidung der Frauen. Die Beseelung, welche eine Pflanze durch's Symbolisiren von der menschlichen Innigkeit erhielt, verleiht nun der Künstler der im Vegetationstypus erscheinenden menschlichen Gestalt, — es sind menschgewordene Blumen, welche wir vor uns haben, während die Symbolik das Menschliche verblümt aussprach. Immer, überall und in allen Formen weiß uns Grandville an solchen Menschenpflanzen den Genius selbst der Landschaft aufleuchten zu machen."

(30) S. 137. Lucian, in der Uebersetzung von Pauly, sagt am Schluß seiner Vorrede zu den wahren Geschichten: „Ich gestehe, daß ich allen diesen Leuten, so viele mir deren vorgekommen sind, das Lügen an und für sich um so weniger zum Vorwurf machen konnte, als ich sah, wie geläufig dasselbe sogar Männern ist, welche sich den Titel Philosophen beilegen: nur darüber mußte ich mich wundern, wie Jene sich einbilden konnten, die Leser würden nicht merken, daß an ihren Erzählungen (Homer, Jambolos, Ktesias) kein wahres Wort sei. Zugleich war ich eitel genug, der Nachwelt auch ein Werkchen von meiner Feder hinterlassen zu wollen, um nicht allein auf das Recht und die Freiheit, Mythen zu schaffen, verzichten zu müssen. Denn Wahres zu erzählen hatte ich nichts (was ich in meinem Leben erfahren, ist der Rede nicht werth); und so mußte ich mich zur Lüge

entſchließen, doch ſo, daß ich dabei ein wenig aufrichtiger, als die Uebrigen, zu Werke ginge. Denn ich ſage doch wenigſtens die Eine Wahrheit; ich lüge. Durch dieſes freie Geſtändniß hoffe ich allen Vorwürfen wegen des Inhalts meiner Geſchichte zu entgehen. So erkläre ich denn feierlich: Ich ſchreibe von Dingen, die ich weder ſelbſt geſehen, noch erfahren, noch von Andern gehört habe, und die eben ſo wenig wirklich, als je möglich ſind. Nun glaube ſie, wer Luſt hat!"

(31) S. 149. Kant in der Kritik der Urtheilskraft, Analytik des Schönen, §. 17., vom Ideal, unterſcheidet zwiſchen dieſen und der Normalidee. „Dieſe iſt nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen als beſtimmten Regeln abgeleitet, ſondern nach ihr werden allererſt Regeln der Beurtheilung möglich. Sie iſt das zwiſchen allen einzelnen, auf mancherlei Weiſe verſchiedenen, Anſchauungen der Individuen ſchwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derſelben Species unterlegte, aber in keinem Einzelnen völlig erreicht zu haben ſcheint. Sie iſt keineswegs das Urbild der Schönheit in dieſer Gattung, ſondern nur die Form, welche die unnachläßliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin blos die Richtigkeit in Darſtellung der Gattung."

(32) S. 156. Dr. Franz Kugler: Ueber die Polychromie der Griechiſchen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen Berlin 1835. 4.

(33) S. 161. S. H. Ulrici.: Ueber Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt. Halle 1839, S. 146 und 174.

(34) S. 163. S. die Einleitung zu Genthe's Geſchichte der Macaroniſchen Poeſie und Sammlung ihrer vorzüglichſten Denkmale. Halle 1829.

(35a) S. 168. Weiße: Syſtem der Aeſthetik, I., S. 177. S. 178. ſagt er: „Dafern die abſtracten Beſtimmungen, wie Schönheit, Häßlichkeit u. ſ. w. überhaupt nicht ganz leer bleiben, ſondern etwas bedeuten ſollen, ſo müſſen ſie auch in dieſe Stellung des Widerſpruchs unter einander gebracht werden, damit durch jene Abſtraction nicht ihre dialektiſche Wahrheit und Lebendigkeit verloren gehe."

(35b) S. 172. Ich werde aus dem artiger, als Voß, überſetzenden Droyſen die Stelle beibringen:

— — — es pocht ja ſchon
Gevatter Stuhlgang brummend an die Hinterthür —
Dies Unterröckchen muß ich nehmen von meiner Frau,
Einfahren ſchnell in ihre Perſerpantöffelchen!
(Steht auf, zieht ſich die Weiberkleidung an).

Wo aber gleich ein Plätzchen, wo man ungesehn
Hofirte? Ach, bei Nacht sind alle Katzen grau.
(Geht vorn auf das Proscenium hin).
Hier wird mich jetzt mein Häufchen Niemand legen sehn!

(36) S. 177. Schiller war mit Fichte in Streit gerathen. Fichte hatte ihm für sein Journal eine Abhandlung über Geist und Buchstab zugeschickt. Schiller wollte dieselbe nicht so, wie sie war, abdrucken, weil er am Vortrag auszusetzen fand. Fichte vertheidigte sich mit großem Stolz und Schiller bestand auf der Forderung, daß für eine ästhetischbefriedigende Darstellung Begriff und Bild in Wechselwirkung mit einander treten müßten. Dieser Streit in einem uns nun gedruckt vorliegenden Briefwechsel hat Schiller wohl zu der Abhandlung: über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, 1795, angeregt, in welcher wir, freilich nur in eine Anmerkung geworfen, die von mir im Text citirten Worte finden.

(37) S. 178. Ruge: Neue Vorschule der Aesthetik, S. 75 — 77. Nach ihm Fischer in der Diotima, S. 198 ff. „Was wir in der Natur gewöhnlich erhaben nennen, ist weit mehr der Ausdruck des Affects, als eine ästhetische Ueberzeugung. Die Natur erhebt uns nicht, sie imponirt uns nur."

(38) S. 186. Voltaire im Prolog zur Pucelle gibt in einem einzigen Zuge die ganze Richtung an, die er in dem Gedicht verfolgt. Er rühmt die Wunder der Tapferkeit und des Glaubens, welche Jeanne vollbrachte. —

Jeanne d'Arc eut un coeur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut, de garder un an son pucelage.

(39) S. 197. Es erben sich, nach Göthe's bekannten Worten im Faust, Gesetz und Rechte, wie eine ewige Krankheit fort. Aber es erben sich auch Urtheile über Menschen und Bücher als eine ewige Krankheit fort. Diderot und seine Schriften gehören zu den Gegenständen, an welchen unwissende und befangene Menschen ihr Mükchen zu kühlen pflegen, indem sie die Abscheulichkeit dieses Atheisten, dieses Herausgebers der Encyklopädie, dieses Verfassers unsittlicher Romane, mit recht derben Worten brandmarken, ohne Diderot und seine Werke zu kennen. Es gilt einmal für ausgemacht, daß man seiner und ihrer nur im Ton sittlicher Entrüstung erwähnen dürfe. Ich habe schon früher anderwärts eine größere Billigkeit der Beurtheilung Diderots auch bei uns einzuleiten versucht. Ich habe aufmerksam gemacht, wie

Leſſing, Göthe, Schiller, Varnhagen, Moritz Arndt, über ihn denken. Wegen des Jacques will ich hier nur bemerken, daß Diderot ſelbſt über den Vorwurf des Cyniſchen ſich darin verheidigt, Oeuvres, éd. Naigeon, XI., p. 333 ff. Man irrt ſich, wenn man meint, daß in dem Fataliſten nur cyniſche Geſchichten vorgetragen würden. Die tragiſche Geſchichte der Marquiſe de la Pommeraye, welche die Wirthin erzählt, nimmt ein Drittel des Ganzen ein. Sie iſt von Schiller unter dem Titel: Merkwürdiges Beiſpiel einer weiblichen Rache, in der Rheiniſchen Thalia, I., S. 27. ff. 1785, überſetzt. Das Thema, nämlich die Idee des Schickſals, des objectiven Zuſammenhangs der Begebenheiten, wird gleich in den erſten Worten der Schrift, die man nur ſehr uneigentlich einen Roman nennen kann, feſtgeſtellt. „Jacques disoit, que son capitaine disoit, que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici bas étoit écrit là haut.

Le Maître.

C'est un grand mot que cela.

Jacques.

Mon capitaine ajoutoit, que chaque balle, qui partoit d'un fusil, avoit son billet.

(40) S. 206. Hauſer's Bethlehemitiſcher Kindermord zeigt uns nur eine Verſammlung unglücklicher Mütter, welche die Leichname ihrer Kinder, aus deren Wunden das Blut rieſelt, anſtarren. Dieſe Monotonie gibt dem ſchön gemalten Bilde etwas höchſt Triſtes, ja Langweiliges. Wie anders hat der alte Le Brun dies Sujet behandelt! Bei ihm ſieht man auch getödtete Kinder, traurende Mütter, aber man ſieht auch Mütter, welche ihre Kinder zu retten verſuchen, welche den Kriegern ſich entgegenwerfen, welche mit den Kriegern kämpfen. Man ſieht, daß die Mutterliebe es den Soldaten, die ſogar zu Pferde einherſprengen, mit Speeren nach den Kindern ſtoßen, nicht leicht macht, den entſetzlichen Befehl auszuführen. Ueberdem blickt man über einen weiten Raum hinweg. Ein großer offener Platz, im Hintergrund eine Brücke, auf welcher ſich Soldaten und fliehende Weiber drängen, mannigfaltige Gruppen. Bei Hauſer eine gefängniß-artige Abſchließung.

(41) S. 211. Hegel Aeſthetik, III., 1838, S. 123. „Wir ſehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenſchaften vor uns, ſondern das Bäuriſche und Naturnahe in den untern Ständen, das froh, ſchalkhaft, komiſch iſt. In dieſer unbekümmerten Ausgelaſſenheit ſelber liegt hier das ideale Moment: es iſt der Sonntag des Lebens, der Alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt; Menſchen die ſo von ganzem Herzen wohlgemuth ſind, können nicht

durch und durch schlecht und niederträchtig sein. Es ist in dieser Rücksicht nicht dasselbe, ob das Böse nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komische das Schlimme in der Situation auf, und uns wird sogleich klar, die Charaktere können auch noch etwas Anderes sein, als das, worin sie in diesem Augenblick vor uns stehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Werth dieser Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant sein, so stellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik dar. Ein böses Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht bissig; da zeigt sich denn, wie ich schon früher einmal anführte, nichts, als daß Er ein liederlicher Kerl und Sie ein giftiges altes Weib ist." — Hotho, Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei, Berlin 1842, I., S. 137. ff. „Der Künstler, der sich auf diesen Kreis gemeiner Täglichkeit und interesseloſen Scheines concentriren, aus ihm seine alleinige Norm entlehnen und gewaltsam den Muth seiner erniedrigenden Begeisterung schöpfen wollte, würde selbst bei dem höchsten Grade formeller Geschicklichkeit dadurch nichts Andres gethan haben, als aus der Sphäre der Kunst überhaupt heraus-getreten zu sein "

(42) S. 214. W. Gringmuth: de Rhyparographia. Disputatio philosophica. Vratislaviae, 1838, 8. Diese fleißige und interessante Abhandlung hat das Schicksal der meisten akademischen Dissertationen, ungekannt und ungenannt zu verkommen. Gringmuth hat in der Einleitung verschiedene Definitionen des Häßlichen gesammelt, stellt sich selbst ziemlich auf den Weißeschen Standpunct, kann sich aber gar nicht in die Komik finden und schließt seine Ansicht in Göthe's Versen ab:

Dann zuletzt ist unerläßlich
Daß der Dichter Manches hasse;
Was unleidlich ist und häßlich,
Nicht wie Schönes leben lasse.

(43) S. 218. Ueber Peire Vidal s. Fr. Diez Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1829, S. 149. ff. Lichtensteins Verrücktheiten sind durch seinen Frauendienst bekannt genug.

(44) S. 222. Wegen des Grotesken wäre noch anzuführen, daß Lessing in einem kleinen Aufsatz seinen Ursprung aus dem Aegyptischen ableitet. Aber sein Ursprung an und für sich liegt in der Natur der Sache. Eben so gut könnte man es aus dem Chinesischen oder

Undöschen ableiten. Das im Text citirte Buch heißt: la Passion de Notre Seigneur J. C. en vers burlesques und erschien 1649. Dies Buch war poetisch schlecht, aber ganz ernst gemeint, nicht etwa parodisch. Die burlesken Verse waren nur ein Buchhändlerkniff für größern Absatz.

(45) S. 224. Von diesen Mitteln hat die Posse zu allen Zeiten, bei allen Völkern, einen reichlichen Gebrauch gemacht. Eine gewisse ästhetische Uebervornehmheit blickt zwar auf das Possenhafte mit verächtlichem Mitleid hinunter, aber dasselbe hat so gut sein Recht, als die sogenannte feine oder hohe Komik, die neuerdings bei uns so fein geworden ist, daß man sie richtiger wohl langweilig nennt.

(46) S. 234. Carl Vogt: Bilder aus dem Thierleben. Frankfurt a. M. 1852, S. 433: „Kennt man etwa die wirklich wahre Geschichte von dem Freunde des Försters nicht, welcher sich in dem Zimmer allein glaubte, eine tönende Unschicklichkeit sich zu Schulden kommen ließ und zu seinem Erstaunen sah, wie plötzlich die unter Tischen und Stühlen liegenden Hunde in lautes Wehgeheul ausbrachen und unter allen Zeichen der Angst sich endlich aus den Fenstern der Parterrewohnung in den Garten stürzten? Der Förster, als er wieder herein kam, errieth sogleich die Ursache des plötzlichen Tollgewordenseins seiner Hunde. Er prügelte jedesmal, sobald eine der Bestien das Zimmer verpestete, die ganze thierische Gesellschaft zur Strafe ab, da er den Schuldigen weder suchen wollte, noch konnte."

(47) S. 236. Man sehe ihre Abbildungen bei Raoul-Rochette, Musée secret, Tafel 37, 40 und 42.

(48) S. 237. O. L. B. Wolff: Allgemeine Geschichte des Romans von dessen Ursprung bis zur neuesten Zeit. Jena 1841, S. 324. ff.

(49) S. 238. T. Delord führt den Chicard auf die Weinlesen von Burgund zurück. Gesang und Tanz des Chicard faßt er als Parodie der Liebe auf. S. 371.: „Ce n'est point une danse, c'est encore une parodie; parodie de l'amour, de la grâce, de l'ancienne politesse française, et, admirez jusqu'où peut aller chez nous l'ardeur de la dérision! parodie de la volupté; tout est réuni dans cette comédie licencieuse qu'on nomme le chahut. Ici les figures sont remplacées par des scènes; on ne danse pas, on agit, le drame de l'amour est représenté dans toutes ses péripéties, tout ce qui peut contribuer à en faire deviner le dénoûment est mis en oeuvre; pour aider à la vérité de sa pantomime, le danseur, ou plutôt l'acteur, appelle ses muscles à son secours; il s'agite, il se disloque, il trépigne, tous ses mouvemens ont un sens, toutes ses contorsions sont des emblèmes; ce que les

bras ont indiqué, les yeux achèvent de le dire; les hanches et les reins ont aussi leurs figures de rhétorique, leur éloquence. Effrayant assemblage de cris stridents, de rires convulsifs, de dissonances gutturales, d'inimaginables conforsions. Danse bruyante, effrénée, satanique, avec ses battemens de mains, ses évolutions de bras, ses frémissements de hanches, ses tressaillements de reins, ses trépignements de pieds, ses attaques du geste et de la voix; elle saute, glisse, se plie, se courbe, se cabre; dévergondée, furieuse, la sueur au front, l'oeil en feu, le délire au visage. Telle est cette danse, que nous venons d'indiquer, mais dont nulle plume ne peut retracer l'insolence lascive, la brutalité poétique, le dévergondage spirituel; le vers de Pétrone ne serait pas assez large pour la contenir; elle effraierait même la verve de Piron." Aber damals ſchon, 1841, glaubte Delord, daß der Chicard den Moment des höchſten Glanzes erreicht habe. „Il se croit assez puissant, pour méconnaître son origine populaire; il tourne depuis quelque tems d'une façon déplorable à l'aristocratie; il fait l'homme célèbre, l'artiste, le lion. — Chicard s'en va!" Stahr hat nur noch ſeine froſtige Ausartung geſehen.

(50) S. 240. S. Arthur Schopenhauer, die Welt als Wille und Vorſtellung, Leipzig, Bd. II., 1844, S. 531 — 564. Dieſe „Metaphyſik der Geſchlechtsliebe" iſt zwar hin und wieder etwas cyniſch, aber voll von anziehenden, aus der Natur und dem Leben geſchöpfter Beobachtungen.

(51) S. 240. In der Galerie von Florenz ſind unterhalb der Kupferſtiche der Bilder aus dem Palaſt Pitti eine große Menge von Gemmen vergrößert dargeſtellt und vortrefflich geſtochen. Sehr viele dieſer herrlichen Werke enthalten Opfer von jungen Frauen und Mädchen, die an die Kraft der Natur appelliren, aber mit einer Züchtigkeit und Grazie, welche die Abweſenheit jedes andern Gedankens, als des religiöſen, ausdrückt.

(52) S. 245. Die Wiederholung von No. 51. auf S. 244. iſt abermals ein Erratum. Naigeon, im zwölften Bande ſeiner Ausgabe Diderots, hat S. 255 — 66. eine Rechtfertigung einrücken laſſen, weshalb er von den ſogenannten Romanen Diderots „den Skandal des Textes in ſeiner ganzen Reinheit" beibehalten habe, ohne etwas zu unterdrücken, weil ſonſt das Publicum, wie die Literärgeſchichte allerdings zeigt, mit noch ärgern Dingen und in ſchlechterem Styl in Diderots Namen wäre myſtificirt worden. S. 263. erzählt er nun, daß er Diderot oft Vorſtellungen über die Gefahren gemacht habe, welche in jenen Büchern für die Phantaſie liegen könnten: „et je

dois dire ici, pour disculper à cet égard le philosophe, que frappé des raisons, dont j'appuyois mon opinion, il étoit bien déterminé, à faire à la décence, à la pudeur et aux convenances morales, ce sacrifice de quelques pages froides, insignifiantes et fastidieuses pour l'homme, même le plus dissolu, et révoltantes ou inintelligibles pour une femme honnête. Il est certain, que l'ouvrage ainsi épuré, n'auroit rien perdu de son effet." Schon Leſſing, der in der Dramaturgie, No. 84. ff. 1768, ein Stück aus den bijoux indiscrets überſetzte und dadurch ſchon damals das Deutſche Publicum zuerſt wohl mit der Exiſtenz dieſes Buchs bekannt machte, ſagt übereinſtimmend mit Naigeon: „Dieſes Buch heißt: Les Bijoux indiscrets, und Diderot will es jetzt durchaus nicht geſchrieben haben. Daran thut Diderot auch ſehr wohl; aber doch hat er es geſchrieben, und muß es geſchrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius ſein will. Auch iſt es gewiß, daß nur ein ſolcher junger Mann dieſes Buch ſchreiben konnte, der ſich einmal ſchämen würde, es geſchrieben zu haben."

(53) S. 246. In dieſem Urtheil ſtimme ich mit J. Dunlop: Geſchichte der Proſadichtungen, (history of the fiction) aus dem Engliſchen von F. Liebrecht, Berlin 1851, S. 397., überein. Die Franzoſen ſchwärmen noch immer für das Buch. Wir glauben, daß St. Beuve auch bei uns als Kritiker ein ſehr geachteter Name iſt und St. Beuve ſagt in den critiques et portraits littéraires, ed. de Bruxelles, 1832, T. II., S. 176. ff. ſo viel Schmeichelhaftes, als nur möglich. Er nennt es ein kleines Meiſterwerk, dont la fraicheur sans Fard soit immortelle. „Manon Lescaut subsiste à jamais, et, en dépit des révolutions du goût et des modes sans nombre, qui en éclipsent le vrai règne, elle peut garder au fond sur son propre sort cette indifférence folâtre et languissante, qu'on lui connoît".

(54) S. 251. J. Schmidts Arbeit enthält nicht weniger über Shakeſpeare, Racine, Voltaire und die Deutſche Romantik viel Intereſſantes, aus wirklichem Quellenſtudium Hervorgegangenes. Wenn dieſelbe, wie es ſcheint, wenig bekannt geworden iſt, ſo hat dies ſeine Urſache wohl in zwei Umſtänden: einmal darin, daß der Verfaſſer keinen eigentlich hiſtoriſchen Gang einhält, ſondern eine, wie uns ſcheint, künſtliche Gruppirung befolgend, dem Leſer, der mit einem Apperçü der Weltgeſchichte im Kopf an ihn herangeht, ſchwer zugänglich iſt; ſodann darin, daß der Verfaſſer an keiner der von ihm betrachteten Geſtalten Freude hat. Ein gewiſſer mißmuthiger, mit allen Erſcheinungen der Geſchichte grollender Ton geht durch das ganze Buch. J. Schmidt hat das Talent, die negative Seite der Phänomene ſcharf

zu faſſen, lebendig zu ſchildern, aber er neigt hierin noch zu ſehr nach der Ruge-Bauerſchen Manier hin, den Proceß des Werdens nur in den düſtern Farben der Auflöſung zu erblicken. Er iſt recht der Gegenſatz von Valentin Schmidt, der für die Romantik ſo katholiſch glühend begeiſtert war und dem wir bekanntlich in den Wiener Jahrbüchern die erſte vollſtändige Ueberſicht und Claſſeneintheilung der Calderon'ſchen Dramen verdanken. Schmidt war ein Heros in der Kenntniß der Literatur des Mittelalters. Ich kann die Gelegenheit nicht vorüberlaſſen, eine Frage wieder zu erneuen, die ich von Zeit zu Zeit ſchon gethan habe. Wir Deutſche verdrucken ſo unendlich viel Papier mit Wiederholungen. Man denke z. B. an die Unzahl unſerer Blumenleſen, die ſich zu einem förmlichen, anſtändigen Nachdruckgeſchäft organiſirt haben. Man denke an die Unzahl von Ueberſetzungen Ausländiſcher Romane. Warum drucken wir nicht von Schmidt ſeine Arbeit über Calderon, ſeine noch auf lange wichtige, weil poſitiv ergänzende Kritik von Dunlops history of the fiction, ſeine Arbeit über das Decamerone, ſeine Beiträge zur Geſchichte der romantiſchen Literatur, einmal in Einem Band zuſammen? Wie dankbar würden dafür alle ſein, die Literatur ſtudiren. Ich weiß aus Erfahrung, wie ſchwer es hält, ſich aus den Wiener Jahrbüchern die betreffenden Hefte zu verſchaffen. Nur die Beiträge ſind als ein einzelnes Bändchen gedruckt. Die Kritik Dunlops läuft durch vier Hefte der Wiener Jahrbücher. Die Arbeit über Calderon ſteht ſogar nur im Intelligenzblatt derſelben.

(55) S. 254. Henneberger, das Deutſche Drama, S. 8.: „Der Dichter könnte vielleicht antworten, daß Griſeldis durch ihre Zurückweiſung Parzivals, als ſie erfährt, es ſei Alles nur zum Spiel geweſen, das Gegengewicht in die Wagſchaale werfe.“ Aber — „iſt denn das, was uns hier für Liebe verkauft wird, wirklich die wahre Liebe des Weibes? Können wir vergeſſen, daß eine ſolche das Recht der eigenen Perſönlichkeit, ja bis auf einen gewiſſen Grad die Würde des Menſchen aufgebende Hingebung eher an die inſtinctive Anhänglichkeit des Thiers, als an die freie Liebe anſtreift, die dem Liebenden das Gefühl der eigenen Würde noch erhöhen muß?“

(56) S. 255. Hotho in ſeiner Geſchichte der Deutſchen und Niederländiſchen Malerei S. 160. ff. unterſcheidet von Eyk zu J. Boſch, von Boſch zu Schongawer (Martin Schön) einen Fortgang. S. 212.: „In ſeinen heraufgeputzten Henkern, ſeinen muthwillig fletſchenden Knaben und geißelnden Knechten beweiſt Martin Schön ein volles naturgetreues Studium. Er ſteigert nur häufig die beobachteten

Züge mit nachhelfender Energie. Die verfehlte Mißbildung der rüſſelartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper ſoll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun.“ Vgl. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei, II., Berlin 1837, S. 84. ff.

(57) S. 262. S. J. B. Rouſſeau: Dramaturgiſche Parallelen, München 1834, I., S. 189. ff. Als Oloaritus zuletzt den Dolch auf Agrippina zückt, ruft ſie aus:

Stoß, Mörder, durch das Glied, das es verſchuldet hat,
Stoß durch der Brüſte Milch, die ſolch ein Kind geſäuget,
Stoß durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget
u. ſ. w.

(58) S. 262. Ch. Magnin: Histoire des Marionettes en Europe. Paris 1852, p. 147. ff.

(59) S. 263. Frau Gieremund, nach Fiſchen lecker, war im Eiſe feſtgefroren.

(60) S. 267. Dieſe Infection des Ariſtophanes mit demſelben Element, welches er bekämpft, hat recht gut nachgewieſen Th. Rötſcher: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin 1827.

(61) S. 267. Heine kann durch die Leichtfertigkeit, mit welcher er ganz überflüſſig plötzlich eine Capriole ſchneidet, mitten im Strom der edelſten Gefühle eine Grimaſſe macht, förmlich Schmerz erregen und hat nun eine Schaar von knabenhaften Poetlein verführt, dieſe proſaiſchen Pointen für die eigentlichſte Poeſie bei ihm zu halten. S. Prutz Vorleſungen über die Deutſche Literatur der Gegenwart, Leipzig 1847, S. 238. ff.

(62) S. 269. S. Oeuvres complètes de P. J. de Béranger, édition illustrée par Grandville et Raffet. Paris 1837, T. III. p. 195 — 380. Für die damalige Zeitgeſchichte unſchätzbare Actenſtücke.

(63) S. 293. Ueber die Todtentänze, danses Macabres iſt nunmehr eine ſehr reichhaltige Literatur vorhanden. Eben ſo wenig fehlt es jetzt an ſinnreichen Betrachtungen. Doch kann ich hier die Bemerkung nicht zurückhalten, daß der letzte der Todtentänze (ich meine nicht den Rethelſchen Holzſchnitt) in Deutſchland unbeachtet und mit den frühern nicht in Verbindung geſetzt zu ſein ſcheint. Er iſt in Oel gemalt, hauptſächlich von einem Maler Becher; eine lange Reihe ziemlich großer, oft gar nicht unebener Gemälde, im Geſchmack der Bürgerſchen Balladen componirt, auf dem Haupt-

corridor des Augustinerstifts in Erfurt, in mitten Deutschlands, während des achtzehnten Jahrhunderts. Fängt man von Basels Todtentanz an, so kann man über Erfurt bis Lübeck, wo sich auch ein Todtentanz findet, gerade eine Diagonale ziehen. Der Erfurter verdiente doch wohl wenigstens der Vollständigkeit halber eine Lithographie. Eine Analyse des Holbeinschen Todtentanzes habe ich gegeben: Zur Geschichte der Deutschen Literatur. Königsberg 1836, S. 25.

(64) S. 294. Heinrich der Löwe, Heldengedicht in 21 Gesängen, mit historischen und topographischen Anmerkungen von Stephanus Kunze. 3 Thle. Quedlinburg bei G. Basse. 1817. 8.

(65) S. 295. S. J. L. Jdeler: Geschichte der Altfranzösischen National-Literatur von den ersten Anfängen bis auf Franz I. Berlin 1842, S. 248. ff. Diese blasse Allegoristerei ist übrigens vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert in Europa allgemein herrschend gewesen.

(66) A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819, S. 262. ff.

(67) S. 310. Turlupin hieß auch Tabarin, Gaultier Garguille, Gros Guillaume, jetzt Grosboyaux. Émile de la Bédollière hat in einer Schilderung der heutigen Banquisten, Les Français peints par eux mêmes, I. de Province, p. 150. ff., viele Proben des heutigen, oft aber von Alters her überlieferten Unsinns mitgetheilt. Nur eine Probe vom Gesang des Paillasse:

Trois p'tits cochons sur un fumier
S'amusaient comm' des portes cochères.
J'lui dis: Sansonnet, mon petit,
J'voudrois avoir un liv' de beurre.

J'te mettrai d'huil sur tes sabots
Pour faire friser tes papillotes.
Ma veste est percée aux genoux
Ah' rendez moi mon bout d'chandelle.

(68) Abgebildet bei Panofka: Parodieen und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst. Berlin, 4, 1851, Taf. I., fig. 3.

(69) S. 322. Wer die Scene nicht in Burmanns Ausgabe des Petronius nachlesen will oder kann, denn er gehört zu den selteneren Büchern, kann sie in den: Begebenheiten des Enkolp nachlesen,

die Heinse aus dem Satyrikon überſetzt hat, angeblich zu Rom gedruckt, 1773, Bd. I., S. 132. ff.

(70) S. 322. Was wäre hier nicht Alles zu ſagen! Es gehören hier Stoffe her, deren vorzüglich die Malerei ſich bemächtigt hat und für deren Anſchauung wir durch Gewohnheit abgehärtet ſind, die aber im Grunde nur ekelhaft genannt werden können. Die Sunamitin, dem alten Könige David zugeführt, Lot in der Höhle des Gebirges, trunken gemacht von den Töchtern, damit er ſie beſchlafe u. ſ. w. Aber auch eine ganze Menge abſcheulicher klinopaler Symplegmen und infamer Gemälde von widrigſter Ueppigkeit gehört hieher, von denen man kaum ſprechen mag. Nur Ein Beiſpiel will ich anführen. 1823 habe ich auf den Sammlungen der Göttinger Univerſität ein durch einen Schieber, der etwas Anderes zeigte, verdecktes Bild geſehen, auf das vom Führer als etwas beſonders Merkwürdiges hingewieſen ward. Ludwig XV. hatte mit der Pompadour gewettet, daß ſie nicht durch einen Ring piſſen könne. Das Bild ſtellt nun die Pompadour dar, wie ſie dies Experiment verſucht und die Majeſtät liegt auf beiden Knieen und hält ſelber mit lüſterner Neugier den Ring!

(71) S. 322. Nach Droyſen, 1838, Ariſtophanes, III., 204, will ich nur den Anfang des Monologs des arg gefoppten Kineſias, der gewiß auch den Dithyrambographen Kineſias parodiren ſollte, herſetzen:

Zu Grunde gerichtet, ganz mich vernichtet hat das Weib!
Zu allem Andern, ſo abgehülf't läßt ſie ihn mir ſtehn!
O wie wird mir! weh! wo ergieß' ich mich hin,
Von dem ſüßeſten Weib ſo entſetzlich getäuſcht!
u. ſ. w.

(72) S. 322. Horatii Epodon liber, VIII.: In anum libidinosam:

Rogare longo putidam te saeculo,
Vires quid enervet meas!
Cum sit tibi dens ater, et rugis vetus
Frontem senectus exaret;
Hietque turpis inter aridas nates
Podex, velut crudae bovis.
Sed incitat me pectus, et mammae putres,
Equina qualis ubera;
Venterque mollis, et femur tumentibus
Exile suris additum.

Esto beata; funus atque imagines
Ducant Trumphales tuum;
Nec sit marita, quae rotundioribus
Onusta baccis ambulet.
Quid? quod libelli Stoici inter Sericos
Jacere pulvillos amant?
Illiterati num minus nervi rigent?
Minusve languet fascinum?
Quod ut superbo provoces ab inguine,
Ore allaborandum est tibi.

Ich geſtehe, in dieſer ſcheußlichen Schilderung auch nicht einen Funken Poeſie zu finden.

(73) S. 323. Panofka a. a. O. p. 4., ſieht darin eine Parodie der Jungfräulichkeit, weil der Atalanta der Charakter derſelben par excellence zugekommen ſei. Wegen ἅρμα und φιλοτης iſt hier noch zu bemerken, daß ſie allerdings auch ganz einfach Begattung, Beiſchlaf überhaupt bedeuten. Sie haben aber nach Plutarch die hier gemeinte Nebenbedeutung, die von Lucretius Carus, de rerum natura, IV., V. 1259. ff. beſchrieben wird:

Et quibus ipsa modis tractetur blanda voluptas,
Id quoque permagni refert: nam more ferarum,
Quadrupedumque magis ritu, plerumque putantur.
Concipere uxores, quia sic loca sumere possunt,
Pectoribus positis, sublatis semina lumbis.

Worüber Lucretius ſich dann weiter in naturphiloſophiſche Erklärungen von ſeinem Standpunct aus ergeht.

(74) S. 327. Arden v. Feversham, überſetzt in Tiecks Vorſchule Shakeſpeare's, 1823, Bd. I., S. 113. ff.

(75) S. 329. Die gedankenloſe Ueberſetzungsmanie der Deutſchen in Anſehung Engliſcher und Franzöſiſcher Romane und Novellen iſt ein tiefer Krebsſchaden unſerer Literatur, ja unſeres Lebens. Man vergleiche einmal ſtatiſtiſch, wie viel wir von den Engländern und Franzoſen in dieſem Fach überſetzen, mit dem, was ſie von uns überſetzen. Die elendeſten Schmierſale weniger als mittelmäßiger Autoren werden ſofort in's Deutſche überſetzt und, wenn man die Kataloge der Leihbibliotheken durchmuſtert, ſollte man faſt glauben, Paul de Kock, d'Arlincourt, A. Dumas, Féval, James u. ſ. w. wären unſere Claſſiker. Man frage ſich, ob nicht zehn Ueberſetzungen erſchienen ſein würden, wenn die ausländiſchen Literaturen Romane, wie Max Waldau nach der Natur, Auerbachs Neues Leben, Gutzkow's Ritter vom

Geist, Prutz' Engelchen, Stifter's Studien u. a., gebracht hätten? Man frage sich, ob eins dieser Bücher in's Englische oder Französische übersetzt ist? Man erinnere sich, daß selbst von den anerkanntesten, ältern Classikern unserer Nation immer nur Weniges, sogar von Tieck, der mehr für die Unterhaltung erzählt hat, nur einzelne Novellen, le livre bleu u. dgl., übersetzt ist. Und dazu bedenke man, daß ein Drittel der Deutschen Englisch, wenigstens Französisch genug versteht, jene Romane auch im Original (der Brüsseler, Berliner und Leipziger Nachdrücke) zu lesen, während nur wenige Engländer und Franzosen Deutsch lernen, so wird man sich eingestehen müssen, daß das Verhältniß zu einem schreienden Mißverhältniß wird. Durch polizeiliche Einschreitungen ist hier nichts auszurichten, sie sind ihrer Natur nach zu oberflächlich und erzeugen nur das Gelüst, auf Umwegen sich den verbotenen Genuß zu schaffen. Nur von Innen heraus, durch wahrhafte Bildung, nur durch Stärkung unseres Nationalgefühls, durch Achtung vor uns selbst, durch wirkliche Liebe zu unserm Vaterlande (statt der ironischen Stellung, die wir gewöhnlich dazu einnehmen und die alle Kraft, auch die sittliche, bei uns in der Wurzel verdirbt), ist etwas Reelles dagegen zu wirken. Die im Text erwähnten Ritter- und Räuberromane sind aber ein Beweis, wie wüst und kindisch phantastisch es noch in einem großen Theil der untern Schichten des Volks bei uns aussieht. Nur eins vergesse man nicht, daß sie eine gewisse wilde Poesie, eine grelle Abenteuerlichkeit besitzen, die den Ungebildeten und Halbgebildeten zu fesseln vermag und daß so hölzerne, wenn auch noch so gut gemeinte, moralisirende und ökonomisch den Werth der Zeit und des Geldes nachdrücklich einprägende dicke Bücher, wie die Käserei auf der Vehfreude von J. Gotthilf und ähnliche, nicht mit jenen an sich erbärmlichen Producten des Pastors Leibrock u. A. concurriren können.

(76) S. 336. Ueber den Ehebruch s. meine Abhandlung in den Studien I., Berlin 1839, S. 56 – 90.

(77 a.) S. 336. Man s. darüber v. Bülows Novellenbuch, 4 Bde., oder in Ansehung der Italienischen die treffliche Auswahl und Uebersetzung, die Adalbert Keller in seinem Italienischen Novellenschatz, Leipzig 1851, 6 Bde., gegeben hat.

(77 b.) S. 342. Diese köstliche Schilderung Göthe's hätte ich eigentlich in die Anmerkungen bringen sollen, da sie einen so großen Raum wegnimmt. Allein ich bedachte, daß am Ende nur wenige sich um die Anmerkungen kümmern und daß ich daher wohl daran thäte, den Leser im Text heranzuzwingen. Man sage nicht, daß ich ja noch besser nur auf Göthe's Werke hätte verweisen können, denn wie träge sind

wir nicht, nachzuschlagen — und wer hat auch die Werke immer zur Hand! Ohne meinen geehrten Lesern daraus einen Vorwurf zu machen, bin ich überdem gewiß, daß die Meisten derselben bis zu dem Augenblick, der sie hier darauf führt, von diesem Grab der Tänzerin bei Göthe gar nichts gewußt haben, weil diese kleinen Arbeiten Göthe's überhaupt wenig gelesen werden.

(78) S. 352. Es gibt eine ganze Gruppe von Lustspielen und Operetten, die darauf basirt sind. Die Wiener Posse hat z. B. in dem: rosenfarbenen Geist, eine äußerst komische und heitere Anwendung davon gemacht. Unter Anderm erscheint der Leichenzug auf der Bühne. Der Verstorbene geht, ganz in Rosa gekleidet, als Geist mit einem Gesangbuch und einem Sacktuch in der Hand selbst unter den Leidtragenden mit, trauert über sich selbst u. s. w.

(79) S. 356. Ruge's Neue Vorschule S. 106: „Alle Häßlichkeit der Poesie und sonstiger Kunst, der Gesinnung und That, gewinnt wirklich nur ein Scheindasein, eine scheinbare Wirklichkeit des Geistes, das Scheindasein des Gespenstes. Das Gespenst ist Erscheinung, aber nicht die wahre und wirkliche Erscheinung des Geistes, also vielmehr nicht Erscheinung" u. s. w.

(80) S. 363. Auch Göthe, im funfzehnten Buch seiner Autobiographie, sagt, daß die Titanen die Folie des Polytheismus seien, wie der Teufel die Folie des Monotheismus und daß der Teufel keine poetische Figur sei. Aber eben als Folie wird er, was er nicht in sich selbst ist, ein Moment der Poesie und der Kunst. Alles Häßliche, als solches, ist unschön, unpoetisch, unkünstlerisch. Aber innerhalb eines gewissen Zusammenhangs, unter gewissen Bedingungen, wird es ästhetisch möglich und wirksam. Cain z. B., der Brudermörder, ist für sich abscheulich; Lucifer, der ihn sophistisch irrt, für sich abscheulich; aber in Byrons Mysterium Cain wird Cain durch Abel, Adah und Zillah und Lucifer durch Cain poetisch. Uebrigens ist die Satanologie des Christenthums auch noch eine andere, als die des einfachen Monotheismus.

(81) S. 371. Uebersetzt in Tieck, Vorschule Shakespeare's, Bd. I. Ulrici, über Shakespeare's dramatische Kunst, 1839, S. 221. sagt von den Hexen im Macbeth sehr richtig: „Seine Hexen sind Zwittergeschöpfe, halb naturmächtige, der Nachtseite der irdischen Schöpfung angehörige Wesen, halb abgefallene, im Bösen versunkene, gemeine Menschengeister; sie sind das Echo des Bösen, das aus der Brust und dem Geisterreiche dem Bösen in der Brust des Menschen antwortet, es hervorlockt, zu Entschluß und That entwickeln und ausbilden hilft."

(82) S. 373. S. J. A. Märker: das Princip des Böſen nach den Begriffen der Griechen, Berlin, 1842, S. 58 — 162. S. 151 — 56. hat Märker das Häßliche, το ἀισχρον, im Unterſchiede von und im Zuſammenhange mit κακον auseinandergeſetzt. Sehr wichtig iſt die Stelle, die er über die σοφια aus Platons Hippias maj. 289, B. beibringt: „την αλλιστην παρθενον προς θεων γενος ἀισχραν ἐιναι", ſofern nämlich die göttlichen Mächte, auch der Gerechtigkeit, als furchtbar vorgeſtellt wurden.

(83) S. 374. Eine Abbildung des Schattenſpiels Kara-geuz ſ. in der Illustration universelle, Paris 1846, N. 150., p. 301. M. F. Mornand in ſeinen Souvenirs de voyage en Afrique ſagt von dieſem Teufel: „Grotesque rèsumé de tous les vices et de toutes les turpitudes, il réunit les types divers inventés chez nous, pour effrayer les enfants, amuser la populace, rendre muette l'attention des vielles femmes aux récits exagérées des veillées d'hiver, ou, dans les orages politiques, pour détourner la vigilance soupçonneuse des masses aux approches d'un coup d'État, ou bien encore pour alimenter cette source de folie originale, qui constitue bien souvent le mérite de nos hommes à la mode. Garagousse est l'Arlequin, le Paillasse, le Polichinelle, le Croquemitaine, le Barbe-Bleue, le Cartouche, le Mayeux, le Robert-Macaire de l'Afrique septentrionale; mais avec ces qualités, il n'excite encore qu'une faible admiration chez les spectateurs; c'est comme modèle d'obscénité qu'il enleve tous les suffrages. Dans ce rôle, il produit en scène ce que le cynisme a de plus repoussant et de plus horrible; ses paroles, ses actions sont d'une crudité dégoûtante. Outrageant la pudeur et la nature, il parodie jusqu'aux monstruosités attribuées par la fable à Pasiphaë."

(84) S. 375. Didron: iconographie chrétienne, Paris 1843, 4, p. 545. An der Stelle der Zeugungsglieder findet ſich auch ein Kopf, der die Zunge hervorblöckt. Uebrigens glaubten die Miniaturmaler des Mittelalters ein frommes Werk zu vollbringen, wenn ſie den Teufel recht ſcheußlich malten, weil ſie in ihrem frommen Wahn annahmen, daß er ſich darüber ärgere — und den Teufel zu ärgern, nun, es war doch immer einiges Verdienſt.

(85) S. 375. Auch in ſeinen ſämmtl. Werken VII.

(86) S. 375. Ueberſetzt im zweiten Theil von Tiecks Vorſchule Shakeſpeare's.

(87) S. 377. Ich beſitze von dieſer Tentation de St. Antoine Abbé einen großen Kupferſtich, den P. Picault geſtochen hat. Callot

hat das wunderliche Bild dem Abbé Antoine de Sever, prédicateur ordinaire du Roy, gewidmet, mit dem Motto: Si consistant adversus me castra, non timebit cor meum. — Wegen des Namens der diablerie will ich noch bemerken, daß im Mittelalter diejenigen Mysterien grande diablerie hießen, in denen wenigstens vier Teufel spielten.

(88) S. 380. Abgebildet in Scheible's Doctor Faustus, Stuttgart, 1844, S. 23. (Auch als Thl. II. der Sammelschrift: das Closter). — Ueber den Jägertypus s. auch F. Kugler in der Geschichte der Malerei, II., 79., der von Hans Holbein solche Figuren mit einem „Italienischen" Gesicht anführt.

(89) Mit den Begriffen Parodie und Travestie ergeht es den Aesthetikern ähnlich, wie den Logikern mit den Begriffen der Induction und der Analogie. Der eine nennt Parodie, was der andere Travestie, und umgekehrt. Bei der Travestie wird die Grundbestimmung bleiben, daß sie auch Parodie ist, aber nicht blos im Allgemeinen, sondern daß sie, wie der Name andeutet, denselben Inhalt in eine andere Form verkleidet, eben damit aber auch den Inhalt anders qualificirt. Eine Parodie kann auch ernst sein, eine Travestie ist immer lächerlich.

(90) Vischer a. a. O. hat Gavarni mit Töpffer verglichen und den Humor des letztern vortrefflich dargestellt. Töpffers Zeichnungen sind nur flüchtige Federzeichnungen; oft scheinen es nur Tüpfelchen und Strichelchen zu sein, aber man muß die Geschichten hinzunehmen, diese köstlichen Geschichten von Mr. Jabot, Jolibois, Mr. Pencil u. A. Töpffers Manier ist durch ihre Anwendung in den Münchener Fliegenden Blättern von Schneider und Braun bei uns nunmehr fast populär geworden. Wir erlauben uns, zu ihrer Charakteristik aus Vischers Schilderung nur einige Worte herauszuheben. Vischer hebt an ihm als Hauptmoment das Epische seines Verfahrens hervor, welches ihn auch einladet, den Episoden nachzugehen: „Sind die Astronomen im Dr. Festus aus dem Wasser gerettet, so müssen wir auch noch erfahren, was aus ihren Perücken geworden, und das gibt noch eine lange höchst interessante Geschichte. Mad. Crépin legt ein Pechpflaster auf und verliert es; dann wandert es weiter durch verschiedene Hände, bis es seinen Kreislauf auf der Haut des frühern Erziehers ihrer Kinder, nunmehrigen Zolljägers Bonichon beschließt. So erschöpft er aber auch die Hauptmotive mit epischer Ausführlichkeit. Wie er sie aufgehaspelt, haspelt er sie auch bis auf den letzten Faden ab. Endlich ist die ganze Methode Töpffers durchaus im engsten Sinn als successiv zu bezeichnen, man hat völlig den Eindruck des Fortmachens, Fortgehens, der gedehnten Folge, wie bei einer Erzählung, welche aber eben

deswegen, um nicht zu ermüden, von Strecke zu Strecke Ruhepuncte anſetzt; — wie in der histoire d'Albert, wo jede neue Phaſe dieſes mißrathenen Sohns mit einem Tritt vor den Hintern ſchließt, den ihm ſein Vater ertheilt, wobei man nur den Fuß des Einen und die Posteriora des Andern ſieht; eben ſo die wiederkehrenden Momente, wo Hr. Jabot ſich wieder in Poſitur ſetzt, Hr. Vieux Bois das Hemd wechſelt u. dgl. m. Das Succeſſive aber behandelt Töpffer in ſeiner phantaſtiſchen Weiſe gern ſo, daß er dieſelbe Handlung auf mehren, durch Striche getrennten Feldern in mehren unmittelbar auf einander folgenden Momenten darſtellt. Albert wird unter Andern Reiſender zuerſt für einen Weinhändler, dann für einen Buchhändler, welcher letztere eine Metaphysique pittoresque herausgibt. Man ſieht ihn bei einer Familie eintreten, die er mit ſeiner Zudringlichkeit mißhandelt (assassine). Nun trennt Töpffer das weitere Blatt durch Striche in eilf ſchmale Streifen; auf dem erſten ſieht man Herrn Albert noch in ganzer Figur, ein Compliment machend: il assassine au rez de chaussée; auf dem zweiten nur noch halbe Figur: à l'entresol; auf dem dritten nur noch Hintertheil und Beine, immer in tiefer Verbeugung: au premier — und ſo fort mit Grazie in infinitum, bis man am Ende nur noch einen verſchwindenden Punct ſieht. M. Pencil zeichnet die ſchöne Natur. Wie er fertig iſt, betrachtet er ſein Werk mit höchſter Zufriedenheit. Wieder ein Bild: er ſieht es von der andern Seite an und il est content aussi. Er ſieht es über die Schulter an und er iſt eben ſo zufrieden; er kehrt es gar um, ſieht die leere Rückſeite an und remarque avec plaisir, qu'il est encore content. Töpffer verſteht ſeine Sache gut genug, um im Text eben ſo jedesmal die Worte zu wiederholen. So wird auch der wüthend eiferſüchtige Jolibois im M. Pencil immer mit dem Zuſatz in Parentheſe: car hélas la passion aveugle, eingeführt. — Nun müſſen wir noch das wahnſinnige Spiel des Zufalls, die phantaſtiſche Aufhebung der Naturgeſetze hervorheben, welche beginnt, ſowie das Hauptſubject von der erſten Expoſition in die Verflechtung ſeines Schickſals, in die Verwicklung eintritt. Das ſauſende Rad einer verrückten Welt packt es am kleinen Finger, am Rockzipfel und reißt es unerbittlich im Schwunge mit fort. Das Unmögliche wird behandelt, als verſtehe es ſich von ſelbſt. In mehren dieſer Hefte geht faſt die ganze Geſchichte in der Luft vor ſich, in deren Höhen ein ſchalkhafter Zephyr mehre Perſonen hinaufbläſt. Die Perſonen ſind ordentlich auch dem Leibe nach unzerſtörbar; hundertmal müßten ſie zu Staub zermalmt, zu Brei gequetſcht ſein, ſich zu Tode geſchnauft, in Schweiß aufgelöſt haben, wären ſie nicht komiſche Götter, unſterbliche Weſen auf dem Olympe der Narrheit. Es gibt keine Schwere mehr; doch es

gibt noch eine, man ſchwitzt und keucht unter ihrer Laſt, aber ein tüchtiger Ruck und das Unmögliche iſt geleiſtet. Es gibt kein Bedürfniß mehr; doch es gibt noch eines, es kommt nur darauf an, durch große Anſtrengung es zu überwinden: einige Ausdauer und man kann Tage, Wochenlang hungern, durſten, in hohlen Baumſtämmen ſtecken, in Rieſenteleskopen durch die Luft ſchiffen, in einem verſchloſſenen Koffer, durch deſſen Löcher man die beiden Arme frei bekommen, Spaziergänge machen. Töpffer iſt nicht auf die Weiſe phantaſtiſch, wie Ariſtophanes, Callot und mehre neuere groteske Zeichner; es componirt keine abſolut unmöglichen Geſtalten, Froſchmenſchen, Vogelmenſchen u. ſ. w. Dies litte ſchon die moderne Sphäre ſeiner Stoffe nicht. Aber durch einen Uebergang, der ſich durch einige Motive, die ganz conſequent ſcheinen, einſchleicht, ſo daß das Unmögliche möglich wird, und wenn man nur den erſten Zoll über die Linie zugegeben, unmerklich Meilen daraus entſtehen, löſt er die Geſetze der Schwere, des Bedürfniſſes, der Grenzen menſchlicher Kraft und menſchlicher Täuſchung auf und hat uns, ehe wir umſehen, in eine eigene Welt, eine Wolkenkukuksburg hineingezaubert, wo wir eben ſo ſehr in jedem Augenblick an das Allergewöhnlichſte, an alle Unentbehrlichkeiten des Lebens erinnert, als auch über ſie hinweggeſchnellt werden. Dadurch nun vollendet ſich die Freiheit und Reinheit der Komik, die eigene, ganze und abſolute Welt des Humors. Auch darum verſchwindet das Bittere und Boshafte der Satire, weil wir ſo ganz in dieſe zweite, freie Welt der möglich gewordenen Unmöglichkeiten uns hineingetäuſcht finden."

Königsberg, gedruckt bei G. D. Böhmer.

In demselben Verlage ist unter vielem Andern erschienen:

Rosenkranz, K., Meine Reform der Hegelschen Philosophie. gr. 8. 1853. brosch. 16 Sgr.

Rosenkranz, K., System der Wissenschaft. gr. 8. 1850. brosch. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.

Dieß System ist nicht bloß eine Reproduction der Hegel'schen Encyklopädie der Philosophie, wie man aus der Treue schließen könnte, welche sein Verfasser Hegel stets gewidmet hat. Vielmehr ist es eben aus dieser Gesinnung heraus der Versuch einer Reform der Hegel'schen Philosophie nach den aus ihr *selbst* und aus dem Fortschritt der Wissenschaft seit Hegels Tod entspringenden Forderungen.

In der Logik ist nicht nur die Teleologie, sondern vorzüglich auch die Lehre von der Idee wesentlich verändert und die letztere zu einer neuen Doctrin erhoben. Die Naturphilosophie ist mit durchgängiger Rücksicht auf die großen Erweiterungen der Empirie völlig umgearbeitet, und durch eine anschauliche, phantasievolle Darstellung von der Trübheit und Sprödigkeit befreit worden in welcher sie noch bei Hegel erscheint. In der Philosophie des Geistes gibt der Verfasser einen eigenthümlichen Abriß der Weltgeschichte und eine von Hegel vielfach abweichende Aesthetik und Religionsphilosophie. Wie es ihm in der Logik vorzüglich darauf angekommen ist, den Unterschied des Begriffes der Vernunft vom Begriff des Geistes auseinanderzusetzen, so hier den Begriff des Geistes vom Begriff des Bewußtseins. Aus der Confusion dieser Begriffe sind vorzüglich die Ausartungen und Irrnisse der Hegel'schen Schule wie des Publicums hervorgegangen.

Rosenkranz, K., Göthe und seine Werke gr. 8. 1848, brosch. 2 Thlr. 25 Sgr.

Dieses Werk ist nach allen darüber bekannt gewordenen Recensionen wohl das bedeutendste, welches am sichersten zum tiefern, richtigeren Verständniß des großen, unsterblichen deutschen Dichters in seiner Universalität führt.

Rosenkranz, K., Die Pädagogik als System. gr. 8. 1848. 1 Thlr. 6 Sgr.

Dringend allen, welche Interesse an dem wichtigen Vorwurf des Werkes nehmen, zu empfehlen.

Rosenkranz, K., Topographie des heutigen Paris und Berlin gr. 8. 1850. brosch. 15 Sgr.

Eine geistreiche Darstellung der nationalen Gegensätze beider Städte.

Rössel t, Fr., Handbuch der Geographie für Töchterschulen und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts. 4te sehr vermehrte und verbesserte Auflage in 3 starken Bänden. **1851.** brosch. 4 Thlr. 24 Sgr.

Es enthält dies Werk nebst den nothwendigsten geographischen und statistischen Notizen Alles, was sonst in den verschiedenen Ländern und Zonen sich Interessantes, Merkwürdiges und Wissenswerthes in Beziehung auf Natur, Kunst, Länder, Städte und Menschen, deren Lebensweise, Sitten und Gebräuche darbietet, und ist in dieser Hinsicht dasselbe so reich ausgestattet, daß auch der reifere Leser nicht ohne Beifall bemerken wird, mit welcher glücklichen Auswahl der Verfasser seine lebendigen Bilder aufzurollen und eine solche Fülle von Anschauungen darzulegen verstanden hat.

Der in nicht langer Zeit erfolgte Absatz von drei starken Auflagen bestätigt das Vorgesagte mehr als Worte.

Voigt, Joh., Handbuch der Geschichte Preußens bis zur Zeit der Reformation. 3 Bände. 2te Aufl. mit Kupf. 1850/51. brosch. 3 Thlr.

Rosenkranz, K., Psychologie, oder die Wissenschaft vom subjectiven Geiste, 2te verbesserte Auflage. gr. 8. 1844. 2 Thlr. 7 Sgr.

Rosenkranz, K., Kritische Erläuterungen des Hegelschen Systems. gr. 8. 1 Thlr. 25 Sgr.

Königsberger naturwissenschaftliche Unterhaltungen. 2 Bände in 6 Heften mit Abbildungen. gr. 8. 1844 bis 1852. 4 Thlr. 21 Sgr.

Dies Werk ist reich an den verschiedenartigsten Beiträgen aus dem weiten Bereiche der Naturwissenschaften und enthält die Vorträge der bedeutendsten Träger dieses Faches welche in Königsberg leben.